Otto Schneid
Papers

לד"ר שוויף היקר
לאות הוקרה ובברכה
י. פינקרפלד
29.VIII.1943.

ארדיכלות בתי הכנסת בוונציה

ארד. י. פינקרפלד, תל־אביב

הדפסה מיוחדת מתוך הקבץ

בדרכי התכניקה

הוצאת הסתדרות המהנדסים, הארדיכלים והמודדים בארץ־ישראל
שע"י ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ־ישראל
יוני 1943



ציור מס׳ 4.
ארון הקודש של בית הכנסת „גרנדה" בוונציה.

הצפיפות הגדולה, ידעו היהודים ליצור — מבחינת „בנוי ערים" — גוף מושלם ונאה על ידי סדור ככר מרכזית מרווחת, שאליה יוצאות הסמטאות הצרות והעקלקלות. הככר מוגבלת בשורות סגורות של בתים גבוהים. שלש בארות קטנות וצנועות (ציור מס׳ 1 ו־2 מימין) משפרות אותה והנגוד שבין קטנותן וגודל הככר מגביר את הרושם של רחבות־ידים.

בין חזיות הבתים מעוררים תשומת לב מיוחדת בתים בודדים המצטיינים בריתמיקה של שורת חלונותיהם הגבוהים והמעוגלים, שבקומה העליונה. הריתמוס הזה מתבלט ביותר בהשוואה לאי־הסדר והמקריות בחלוקת הפתחים של יתר הבנינים. אם גם הבתים האלה צנועים הם בחיצוניותם עד למאד, רומזים הם, כי לתפקידים מיוחדים נבנו. הם הם בתי הכנסת שלנו. בציור מס׳ 1 מימין רואים את העתיק שבכולם „בית הכנסת הגדול של האשכנזים" (Scuola Grande Tedesca) ובציור מס׳ 2 משמאל את ה-„Scuola Italiana". שני הבנינים העומדים במבוא הסמטא בככר (ציור מס׳ 3) הם: מעבר לסמטא — בית הכנסת של הספרדים, ומשמאל הציור — „Levantina". שלטונות הכנסיה והעיר לא הרשו פאור יתר בארכיטקטורה של בתי הכנסת ורק באמצעים צנועים ביותר יכלו הבונים להתגבר במידת־מה על חוקי האיסור ולתת בכל זאת הדגשה אמנותית לבניה הצבורית שלהם.

חמשה בתי כנסת בבנינים מיוחדים קיימים עוד בגיטו וונציה. הראשון בהם, של האשכנזים, נבנה בשנת 1528 והאחרון, הצעיר בכלם, Scuola Italiana (של העדה „האיטלקית") הוקם בשנת 1575. שלשת האחרים הם: של משפחת קנטון — שהוא ביהכ"נ השני של האשכנזים, „לבנטינו" של עדת יהודי המזרח, והגדול בכלם — של עדת הספרדים.

לחמשה בתי כנסת אלה פרטים ארכיטקטוניים רבים משותפים, המקשרים אותם יחד לטיפוס לוקלי אחד, בולט באופיו. את הרצועה הריתמית של שורת החלונות הגבוהים כבר הזכרתי לעיל. כל אולמי התפילה נמצאים בקומה העליונה. הסיבה לכך הוא איסור השלטונות לבנות בית כנסת בבנין מיוחד ומפואר ומאידך גיסא בדרישת התלמוד שלא יהיה בית הכנסת נמוך מבתי הדירה, ושלא לבנות דירות עליו. הקומות התחתונות שמשו קודם בתי ספר ומשרדים של הקהלה העברית, או דירות לפקידים ורבנים.

כחיי העדה היהודית בגיטו, כן היה גם בית הכנסת, הבטוי הארכיטקטוני של החיים האלה, עני ובלתי נכר כלפי חוץ. אולם כשם שחיי העדה התפתחו מסיבת תנאי הדכוי הממושך — כלפי פנים בלבד, בשדה הדת והרוח, כן היה גם בית הכנסת צופן את הדרו בפנים, נסתר מעין עוינת של זר. כבר אולמי הכניסה שבקומת הקרקע מפתיעים בעשירותם היחסית לעומת החזית החיצונית של הבנינים. אולמים אלה, המשמשים גם חדרי מנוחה והמתנה, מרווחים הם ומצויידים ספסלים מסיביים מעץ יקר לאורך קירותיהם המצופים בחלקם התחתון עץ. רצפת לוחות שיש או טרצו צבעוני ותקרות עץ על עטוריהן בסיגנון הרינסנס משלימים את מראה האולם. מדרגות עץ נוחות מובילות מכאן לקומות העליונות. בציור מס׳ 11 רואים את אולם הכניסה של ה„לבנטינה" שנשתמר ללא שנוי [illegible] הקמת הבנין. לתכנית זו, המראה אולם עמוק עם התחלת המדרגות



ציור מס׳ 5.
ארוון הקודש של בית הכנסת „לבנטינה" בוונציה.



ציור מס׳ 6.
ארון הקודש של בית הכנסת „איטלינה" בוונציה.

ארדיכלות בתי הכנסת בוונציה

י. פינקרפלד, תל-אביב

אומות העולם מקדישות תשומת לב מרובה למונומנטים הארכי־טקטוניים וההיסטודיים שנשתמרו מתקופות העבר ולחקירתם המדעית. הממשלות ומוסדות מחקד מיוחדים משקיעים מדץ דב וגם סכומי כסף נכרים בחקירה, בפרסום ובעבודות תקון וחזוק הבדק בקנה מדה רחב, בכדי לקים את עדי העבר האלה גם לדודות הבאים.

רק אנו היהודים חסרים בדדך כלל רגש הפייטיזם לציוני העבר שלנו ולא זו בלבד שאין אנו דואגים להחזקתם במצב הדאוי, אלא שאין אנו אוספים גם את הידיעות עליהם לשם פרסומן.



ציור מס׳ 1.
המראה הכללי של דחבת הגיטו בוונציה. מימין בית הכנסת „הגדול" של עדת האשכנזים.

אמנם בשנים האחדונות חל שנוי־מה לטובה והתחילה פעולה מוגבדת באסוף החומד — פורסמו, למשל, ספרים עם ציורים דבים על בתי הכנסת ובתי העלמין בצ׳כוסלובקיה, בוידטמבדג, בחבל הדיינוס ועוד — אולם בדרך כלל אחרנו את המועד [illegible] לשמירת אוצרות ארכיטקטוניים חשובים של יצידו־תינו. אזכיד כדוגמה רק את בתי הכנסת מעץ, הפזודים לאלפים באדצות מזרח אידופה והם מושמדים כעת לחלוטין יחד עם האוכלו־סיה היהודית, ודק מעט מזעיר מבניה מופלאה ועשירת צורות זו נצל משכחה גמודה בספדות המעטה.

אולם למדות הכל יש ויש עוד להציל — ובדאש ודאשונה לפדסם את החומר שכבד אוסף והוא מונח בתיקיהם ומגדותיהם של המאספים.

אגב, לפדסום החומד הזה יש לא דק עדך היסטודי בלבד. זהו גם חומר למוד חשוב לאין עדוך בשביל האדדיכלים והבונים שלנו, התלושים מכל מסדת מסיבת חוסר ידיעה על האוצרות הקיימים. על ידי הכרת הצורות הארכיטקטוניות, שלא פעם הן מפליאות



ציור מס׳ 2.
מראה בית הכנסת „איטלינה" בוונציה.

בשלמותן ובתכליתיותן, יקבל האדדיכל אשר נטל עליו למשל לתכן בית כנסת מודרני, דחיפה ליצירתו ואף יקל לו למצא את הדדך לצודות מקוריות, מושרשות במנהגי העם ובתדבות העבדית עתיקת הימים. מובן, שלא תקופח ע"י כך גם חרותו להשתמש בפרטים לפי רוח זמננו ובאפשריות התכניקה המודרנית.

*

אחת הבעיות הארכיטקטוניות העקריות בבניני בתי הכנסת היא תיכון חלל האולם. הקושי הוא בקיום שני מרכזים ארכיטקטוניים באולם אחד: א) ארון הקודש, המסמל את מרכז הפולחן — וב) הבימה, המשמשת מקום הוראה, הקראה, נאום. על האדדיכל להתגבד כאן על אפשדות הסתירה הכרוכה בזה. עליו לתת הדגשה ארכיטקטונית לשני האלמנטים כאחד באולם אחד, מבלי לגדוע מאחדותו. לאחד הפתדונות המעניגים ביותר של בעיה זו בתולדות ארדיכליות בתי הכנסת הגיעה יהדות איטליה. כאן נוצר טיפוס מיוחד במינו, הנותן שוויון ארכיטקטוני גמור לשני האלמנטים ומבטיח גם את הדגשתם המכסימלית וגם יצירת אולם אחיד מאוד ומושלם, כמסגרת להם.

בערים שונות באיטליה מופיעים וריאנטים של הטפוס הזה, הנבדלים בפרטי תכנית קלים או בעיטוריהם, אולם אינם חורגים ממסגרתו הכללית. כנושא למאמרי זה בחרתי באחת הקבוצות האופיניות ביותד, זו של בתי הכנסת בוונציה. נמצאים הם כלם — חמשה במספר — בתוך הדובע היהודי, הגיטו. זהו אולי הגיטו



ציור מס׳ 3.
בית הכנסת „לבנטינה" בוונציה עם הפגום (הארקר) של הבימה בפנים. הסמטא באמצע הצלום מראה חלק של בית הכנסת הספרדי.

האחדון מבין הגיטאות האיטלקיים, שצביונו האופייני מימי הביניים נשתמר עד זמננו.

עם יתד חלקי העיד מחבדים אותו גשדים על פני התעלות, שעדים ומעבדות; לוחות עתיקים מסמנים את המקומות האלה. השמות Ghetto Vecchio, Ghetto Nuovo נשאדו עד היום, אף כי בשנים האחדונות כבד אין היהודים גדים בחלק זה של העיד.

עוד לפני המלחמה הנוכחית צפוי היה הגיטו על בתי הכנסת שלו לנפול קדבן לתכנית פתוח העיד; המלחמה דחתה את בצוע התכנית. כל אחד ממבקדי הגיטו — ומי לא בקד בו ממבקרי וונציה — יכל היה לתאד לעצמו את הצפיפות של האוכלוסיה היהו־דית במקום זה: דק כאן דואים בתים בני 5 ואף בני 7 קומות בשודותיהם הרצופות (ציור מס׳ 1). גם עוני הבנינים בהשוואה ליתר דובעי וונציה העתיקה, בולט לעין. ובכל זאת, למרות

מסרת עתיקת ימים שלא נפסקה מתקופת בתי הכנסת העתיקים בארץ־ישראל (כגון של כפר נחום או כרזים).

עזרת הנשים סודרה בשנים מבתי הכנסת (גרנדה וספרדי) ביציע אליפטי מסביב לאולם (ציור מס׳ 7) ואף היא מוסיפה אחדות לחלל כלו. ביתר בתי הכנסת נמצא היציע של עזרת הנשים לאורך הקירות המקבילים לשורות הספסלים. מעל למעקה היציע סודרו סככות עץ אורנמנטליות הנפתחות בחלקן כאגפי חלונות לצד האולם.

הבליטות של ארונות הקודש והבימות הבולטות מחוץ לבנין, קבלו שם צורת פגומים (ארקרים) המדגישים את ציר הסימטריה בין שני החלונות וכך נוצלו לשפור החזית הצנועה. הדוגמה העשירה ביותר שבין חמשת בניני בתי הכנסת היא זו של ביהכ״נ לבנטינה (ציור מס׳ 3).

בשפור הפנימי לא קמצו הבונים במיני מתכת, עץ ושיש יקרים. עטורי עץ ופתוחים יצוקי גבס הוזהבו ביד רחבה. נברשות ונרות־התמיד עשירי צורות, התלויים על התקרות המחולקות לשדות ארכיטקטוניים, חלוקת הקירות המותאמת לכל יתר פרטי האולם, יחד עם המערכות הארכיטקטוניות של שני האלמנטים העקריים, מפארים את האולם. פאור זה היה לבטוי בולט של רצון חיים חזק ובלתי נשבר שפעם בעדה היהודית למרות כל הלחץ החיצוני הגס.

מידות אחדות: גודל האולם בבית הכנסת גרנדה 8,00 × 11,20 מטר, הגובה 7,20 מטר; קנטון 7,00 × 12,80 מטר, עומק הבימה כאן 3,20 מטר ורוחבה 3,80; האולם הגדול בכלם, זה של הספרדים 12,50 × 20,50 מטר; הלבנטיני היחידי שמתקרב בתכניתו לרבוע, הוא 9,50 × 10,00 מטר.

מכל בתי הכנסת ממשיך בקיומו רק בית הכנסת הגדול של העדה הספרדית, המשמש בית תפלה לכל יהודי הקהלה הוונציאנית. את יתר הבנינים מצאתי בחדשי הקיץ 1939 במצב של עזיבה גמורה, נדונים להתפוררות אטית. הם נעזבו בעצם עוד בזמן המלחמה הקודמת; כשהחזית התקרבה לוונציה, הוצאו היהודים מהגיטו ומאז לא חזרו לגור בו עוד.

*

הטיפוס הזה של בית הכנסת הבנוי ברוחב התפשט על שטח גדול של איטליה. ההבדלים הלוקליים בסביבות שונות מוסיפים רבגוניות לפרטיו. מבין הטיפוסים השונים של בניני בתי הכנסת בכל רחבי הגולה היה זה אולי הטיפוס היחידי אשר עדיין לא שמו אליו החוקרים את לבם כלל. משום כך ראיתי לנכון להקדיש למחקר בתי כנסת אלה נסיעה מיוחדת לאיטליה, אשר יצאה לפועל בחדשים האחרונים לפני פרוץ המלחמה. הצלומים והתכניות של הקבוצה הוונציאנית, שאנו מגישים לקורא, נלקחו מן החומר שאספתי בנסיעתי.

„אות" דפוס קואופרטיבי בע"מ, חיפה

Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst[1])

Von

Fritz Novotny

Das Buch Gasquets, das seit einiger Zeit auch in einer gut übersetzten deutschen Ausgabe vorliegt, hat ausnahmslos beifällige oder sogar überschwängliche Aufnahme gefunden. Als Sammlung von Beobachtungen, die Material sein können für die Erkenntnis und Untersuchung einer der am schwersten zugänglichen Künstlerpersönlichkeiten, verbietet es eine Kritik im gewöhnlichen Sinn und verlangt wie alle Bücher dieser Art die Dankbarkeit der Nachwelt. Eine Schilderung wie die Cézannes an der Arbeit vor dem „Motiv", die eigentlich mehr eine Beschreibung des mit jedem neu hinzukommenden Pinselfleck sich verdichtenden Bildes ist (S. 129 ff. und S. 100 ff. der französischen Ausgabe), rechtfertigt begeistertes Lob. Hier ist eine schöne Veranschaulichung des Vorganges des Malens gelungen, der bei Cézanne wie bei nur wenigen anderen Malern dem Endergebnis entspricht. Diese Verwandtschaft des Entstehungsvorganges mit der Erscheinung des vollendeten Werkes liegt bei ihm tiefer als der etwa in einer impressionistischen Zeichnung enthaltene Anreiz, den Künstler bei der Tätigkeit zu rekonstruieren. (Die Architektonik gewisser Zeichnungen Rembrandts läßt eine jener Eigenschaft der Malerei Cézannes verwandte Nötigung zu genetischem Erfassen erkennen.) Gasquets Schilderung zeigt die provenzalische Landschaft und vor ihr das Bild Cézannes und wir empfinden, den Schöpfer über seinem Werk vergessend, dieses als Wiederholung der Naturschöpfung. Nun erfassen wir umgekehrt die Land-

[1]) Der vorliegende Versuch hat zum Anlaß das Erscheinen der deutschen Ausgabe von Joachim Gasquets „Cézanne" (übersetzt von Elsa Glaser, Berlin 1930). Die grundsätzlichen Fragen, die zu untersuchen die Aufgabe dieser Arbeit bildet, sollen ausgehend von dem Werk Gasquets erörtert werden, doch ist dieses nicht zum Gegenstand einer Besprechung im eigentlichen Sinn gemacht, sondern eben nur Anlaß zur Darlegung jener Fragen. — Dieser Versuch ist ferner als Ergänzung eines Aufsatzes anzusehen, in welchem die hier gezeigten Probleme zum Teil angedeutet sind (F. Novotny, Paul Cézanne, „Belvedere", VIII. Jahrgang, Wien 1929, Heft 12).

schaft in ihrem Werden, und geologisches Geschehen darf als Gleichnis dienen für das Werk, das hier entsteht: die Geschichte der Landschaft läuft in Stunden für uns ab und in dem Flächenraum der Leinwand steigt über Tälern und Terrassen der Mont Sainte-Victoire siegreich empor.

Im Falle einer Kunst wie der Cézannes bedeutet der Bericht, und in dem Buch Gasquets der gestaltete Bericht, des Augenzeugen von der Tätigkeit des Künstlers mehr als eine entbehrliche Anekdote, die nur für die Verehrung der Persönlichkeit, nicht für die Erkenntnis ihrer Produktion wertvoll ist.

Nicht in gleicher Weise gelungen ist in dem Werke Gasquets die Darstellung des Menschen Cézanne. Von diesem Gebiet der Künstlerbiographie gilt im allgemeinen, daß es in ihm für den Biographen nicht die Pflicht zu einer Gestaltung gibt. Der Verzicht auf diese aber, der ein Ideal der Biographieschreibung ist, enthält auch eine Gefahr: die der Kritiklosigkeit in der Auswahl und Wiedergabe des Gesprochenen, die zu fälschender Färbung führen kann. Diese Art von Kritiklosigkeit ist das Merkmal eines Typus der Biographie, dem auch das Werk Gasquets zuzuweisen ist. Auch wenn Auswahl und Reproduktion des gesprochenen Wortes eines Künstlers der analytischen oder synthetischen erklärenden Vermittlung nicht bedürfen, haben sie doch zur Vorbedingung die Einsicht in das Besondere des biographischen Objektes. Diese kann von zweierlei Art sein: entweder ein intuitives Erkennen des individuellen Persönlichkeitsproblems oder die — einfachere — Entscheidung, welchem Menschen typus der Künstler angehört. Es scheint, daß die Vermischung dieser beiden Grundsätze oder besser: das Fehlen jedes Versuches, die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen zu finden, das Problem der Erkenntnis des Menschen Cézanne verunklärt hat.

Es wird in der Regel zu einfach gesehen, ebenso wie von Gasquet auch von Bernard (Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris 1912) und Vollard (Paul Cézanne, Paris 1919). Meier-Graefe hat — soweit mir bekannt ist, als Einziger*) — vor dieser Seite der Cézanne-Biographie zur Skepsis gemahnt: „Er hatte wenig oder gar keinen Umgang, gab sich bei den seltenen Aussprüchen keine Mühe, und die anderen gaben sich keine Mühe mit ihm. Deshalb sind die wenigen Zeugnisse der Leute, die ihn gekannt haben, mit Vorsicht zu gebrauchen.“ (Cézanne und sein Kreis, München 1920, S. 67; ferner Anm. 20 ebenda und im Vorwort

*) Im einzelnen wurden wohl des öfteren Einwände gegen die Berichte der Biographen gemacht — hier ist vor allem Erle Loran Johnsons wertvolle Untersuchung „Cézanne's Country“ („The Arts“, New York, XVI. Jahrgang, April 1930) zu nennen —, es fehlt aber eine grundsätzliche und ausführliche Untersuchung der Beziehungen zwischen der Kunst Cézannes und dem was er über Kunst gesagt hat.

zur 5. Auflage von „Paul Cézanne“, München 1923) Damit ist eine wesentliche Seite der Frage umschrieben, nicht aber die ganze. Die unkritische Ehrfurcht derer, die Cézanne persönlich gekannt haben, muß zu der ersten jener beiden Betrachtungsarten führen, sie sieht vor allem das Einzigartige und Einmalige auch der menschlichen Erscheinung. Die anderen wissen schnell den Typus zu klassifizieren und bestaunen nur mehr das Rätsel, das die Menschheitsgeschichte in mehreren Beispielen zeigt: den Geist in der Gestalt des Spießers, die Riesenschöpfung aus kleinem Menschentum. Hier soll nicht die schwierige Frage nach der grundsätzlichen Berechtigung dieses Staunens untersucht, sondern nur seine Veranlassung im Fall Cézanne bezweifelt werden. Dort wo es über das Klischee „Cézanne der Spießer“ hinausgekommen ist, aber auch noch jenseits der Künstlerpsychologie könnte der Versuch unternommen werden, das Gesetz der Sparsamkeit in der Natur an einem großen Beispiel zu demonstrieren, das heißt, auf diese Sphäre angewendet, den Nachweis zu führen, daß eine zur reinsten, äußersten Möglichkeit gebrachte anschaulich formende Erkenntnis eine ihr entsprechende Klarheit des Begrifflichen in demselben Menschen ausschließe. Dieser Versuch aber müßte am Beispiel Cézanne mißlingen, denn das Gesetz liegt zwar dem Problem dieser Künstlerpersönlichkeit zugrunde, füllt es aber nicht aus. Darum gehört Cézanne nicht in die Reihe der „reinen Maler“, die nicht reden können, weil sie nur malen — und s o malen — können. Wir wissen, daß eine so einfache Beziehung der beiden Erkenntnissphären und ihrer Ausdrucksformen — um Beispiele zu nennen — bei Leibl besteht, und wir glauben es von Vermeer van Delft. Für Maler dieses Typus ist das Nichtsprechen über Kunst betontes Nichtredenwollen oder unbewußte Selbstverständlichkeit.

Der Anschauung von der Persönlichkeit Cézannes, die, wie erwähnt, charakteristisch ist für die, welche um ihn lebten, und im besonderen der Gasquets, liegt eine der eben angeführten Annahme entgegengesetzte zugrunde. Diese meint, daß gerade umgekehrt die in der Malerei Cézannes, einer nach dem Urteile vieler in hohem Maß vom Gehirn ausgehenden Malerei, ausgedrückte Geistesform die Möglichkeit einer Bewußtheit des Gedanklichen von analoger Klarheit enthält.

So gehen beide gegenteiligen Anschauungen von der künstlerischen Form aus, um den richtigen Standpunkt für die Deutung und Bewertung der kunsttheoretischen und wertenden Urteile Cézannes (es sind ja fast nur Gespräche dieses Inhaltes überliefert) zu gewinnen. Eine solche Schlußfolgerung könnte übrigens — der Einwand liegt gewiß nahe — als verfehlt oder nicht erlaubt bezeichnet werden. Damit aber wäre eine wesentliche Eigenschaft der Beziehung zwischen künstlerischer und begrifflicher Bewußtseinsform verkannt, die Einheit der künstlerischen

Persönlichkeit im allgemeinen und im besonderen Fall das komplizierte Ineinandergreifen der beiden Erkenntnisformen übersehen. Der Einschätzung des gesprochenen Wortes darf und muß, wenn dieses selbst, in der überlieferten Form, aber auch schon unmittelbar, nicht Klarheit zu geben vermag, die Einsicht in die künstlerische Ausdrucksform zu Hilfe kommen.

Von jenen beiden Erklärungsprinzipien aus läßt sich der Kern des Problems bestimmen und scheint sich so darzustellen: es entspricht jener Wesenseigentümlichkeit der Kunst Cézannes, die den Betrachter dazu verleitet, eine ihr adäquate Eigenschaft des Denkens anzunehmen, ein Antrieb in Cézanne selbst, der im Nachhinein die künstlerische Gestaltung begrifflich zu rechtfertigen versucht. Dieser Antrieb aber ist eben nur Nötigung zu der erwähnten Bewußtheit des Gedanklichen, die von einer gleichen Klarheit wäre wie sie die malerische Gestaltung Cézannes auszeichnet, in dieser Gestaltung ist jedoch nicht auch die Möglichkeit dazu enthalten, sie ist sogar, nach dem ersten der beiden Grundsätze, verwehrt. So ist ein Nebeneinanderbestehen beider Gesetze anzunehmen, ihre Gegensätzlichkeit ist nicht eine des gegenseitigen Ausschließens, sondern sie bezeichnet ein gleichsam antagonistisches Zusammenwirken des Denkens und Gestaltens. Dieses bedeutet als solches freilich noch nichts Spezifisches des Falles Cézanne, es umfaßt ihn nur im Typischen. Näher führt an das Problem zunächst die Tatsache, daß es an keiner Künstlerpersönlichkeit in ähnlicher Deutlichkeit und Intensität auftritt. Das Einmalige des Falles aber wird über dieses quantitative Unterscheidungsmerkmal hinaus erst klar durch die Umschreibung des Verhältnisses der beiden Kräfte. Über dieses kann wie es scheint aus dem Anteil des „Menschlichen“ und des Gedankenhaften an seiner Kunst Aufschluß werden.

Was das Element des „Menschlichen“ in der Gestaltung Cézannes betrifft, so ist zu sagen, daß diese Kunst gerade durch sein Fehlen charakterisiert ist. Man könnte von einer „außermenschlichen“ Anschauungs- und Gestaltungsart sprechen. Dieser Begriff des „Außermenschlichen“ ist so zu verstehen. Voraussetzung für das „Außermenschliche“ als Gestaltungsform in der alles umfassenden Bedeutung, die es bei Cézanne hat, ist eine Versenkung in die Betrachtung der Umwelt, die sich vom Menschen abgewendet hat, entscheidend aber ist das Fehlen jeder intellektuellen und gefühlshaften Anteilnahme des Menschen an dem Leben der dargestellten Dinge. Beides zusammen erst ergibt das Besondere des Problems bei Cézanne. Seine Kunst steht entwicklungsgeschichtlich an dem Ende der Epoche, die den Menschen aus dem Stoffgebiet der bildenden Kunst in höherem Maße ausgeschlossen hat als alle vorangehende Darstellung. Sie steht am Ende der letzten

großen und ausschließlichsten Periode der Landschaftsmalerei, die ja als selbständige Bildgattung in der abendländischen Kunst eine verhältnismäßig kurze Vergangenheit hat. So wenig diese Tatsache allein besagt, so darf sie doch hier nicht übersehen werden als Beweis dafür, daß die Alleinherrschaft des Menschen in der Darstellung mit dem sechzehnten Jahrhundert zu Ende war. Viel bedeutender aber und tiefer reichend ist ein anderes entwicklungsgeschichtliches Faktum, das mit jenem parallel geht. Es wurde in den letzten Jahrhunderten der europäischen Malerei nicht nur das Stoffgebiet über die Sphäre des Menschlichen quantitativ erweitert, sondern es richtete sich der Blick des Menschen auch innerhalb der neuen Gegenstandswelt, der Landschaft im weitesten Sinne, auf neue Objekte, die als solche der vorangehenden Kunst nicht in dieser Art bewußt oder belanglos waren: auf Luft und Licht. Es war dies ein Weg gleichsam aus der Welt der Objekte in eine Welt der Elemente. Die grundsätzliche Vergeistigung und Abstraktion, die dieser Übergang darstellt, ist aber keine absolute, denn er betrifft im Grunde doch nur einen Wechsel im Materialen. Nur soweit bedeutet er eine Entfernung vom Menschen, eine Einschränkung der anthropozentrischen Weltbetrachtung. Aber noch blieb die Möglichkeit, eine im Stofflichen auch noch so sehr vom Menschen entfernte Objektwelt „menschlich" zu betrachten.

Die letzte Stufe des „Außermenschlichen" oder richtiger: das was im eigentlichen Sinne diese Bezeichnung verdient, liegt in der — von dem Stoff des Dargestellten unabhängigen — Betrachtungsform, erst die Negation des „Menschlichen" im Subjekt bedeutete die Vollendung jenes Prozesses, der in der Entwicklung der europäischen Malerei der Neuzeit eine, im Zusammenhang noch nicht untersuchte, große Rolle spielt. Er ist am deutlichsten erkennbar in der Landschaftsdarstellung, in dieser sind der entwicklungsgeschichtliche Weg und die seltenen Vorläufer am leichtesten aufzufinden. Bevor aber am Beispiel der Landschaftsmalerei der Romantik und des Impressionismus das Besondere der Betrachtungsform Cézannes abgeschätzt werden soll, sei noch eine weitere Umschreibung und Abgrenzung des Begriffes des „Außermenschlichen" in dem hier gemeinten Sinn versucht.

Man könnte glauben, daß mindestens ebensosehr wie an der Kunst Cézannes ein „Außermenschliches" zum Beispiel an der Schöpfung wirklichkeitsferner mittelalterlicher Kunst Anteil hatte, da auch in dieser — wie in jeder von einer Ideologie religiöser Weltabgewandtheit bestimmten Kunst — für eine empfindende Anteilnahme des Menschen nicht Platz sei. In direktem Verhältnis zu dem Maß der Naturferne in den Gestaltungsmitteln — ein bis zum Ornament getriebener Linearismus, eine willkürliche, koloristisch bestimmte Farbigkeit usw. — stehe

der Grad des „Außermenschlichen“. Damit aber wäre übersehen, daß, wie oben erwähnt wurde, im Falle Cézanne die Betrachtung der Umwelt mit der Ausschaltung des „Menschlichen“ zusammenkommt. Die Wirklichkeitsferne etwa einer byzantinischen Heiligengestalt oder einer romanischen Portalstatue ist Ausdruck einer vom Menschen hypostasierten Göttlichkeit und sie wird als solche empfunden. Naturalismus und Idealismus verhalten sich so zu dem Element des „Außermenschlichen“: dieses steht nicht nur nicht in direktem Verhältnis zu der größeren Naturentferntheit, sondern es setzt im Gegenteil ein bestimmtes Maß an Wirklichkeitsgehalt in der Darstellung voraus, um an ihm gemessen zu werden. Es wird daher ein mit ganz naturfernen künstlerischen Mitteln gestalteter Bildraum — zum Beispiel einer russischen Ikone — als menschliches Phantasiegebilde und als Ausschnitt aus einer Vorstellungswelt vom Betrachter hingenommen und dieselbe Art von Wirklichkeit, die sie für den Schöpfer hatte, zeigt sie auch dem Betrachter, der sich in solche Bildräume hineinversetzen kann. Der Raum in den Bildern Cézannes aber verwehrt diese Möglichkeit. Wie mit dem Raum, so verhält es sich auch mit allen Dingen, die mit ihm dargestellt sind: da die naturferne Art ihrer Darstellung als Ausdrucksmittel gewertet wird, ist damit die Vorstellung der Idee und des Menschen gegeben, in deren Dienst das Mittel steht. Es ist kein reinerer Gegensatz zu aller Ausdruckskunst denkbar als die Kunst Cézannes. Darum ist auch die Unpersönlichkeit, die gleichwohl dem allgemeinsten Begriff nach als ein gemeinsames Merkmal der Gestaltungsform Cézannes und wirklichkeitsferner mittelalterlicher Kunst empfunden wird, in beiden Fällen von grundverschiedener Art. Das differenzierende Merkmal ist begründet in der Tatsache, daß in Cézanne der Einzelmensch, Jahrhunderte weit entfernt von den geistigen Gemeinschaftsformen, die ihn einst sich selbst und seine Art übersehen ließen, den Weg, einen neuen Weg allein fand in das „Außermenschliche“, welches nicht wie dort von einer religiösen Idee diktiert ist, und es läßt sich das Eigentümliche der Unpersönlichkeit seiner Kunst, die ebenbürtig ist der Anonymität der mittelalterlichen Kunst, einer Anonymität der Gemeinschaft, vielleicht so bezeichnen: es ist eine beispiellose Verleugnung nicht des Individuums, sondern des betrachtenden und schaffenden Subjektes. So kann es im Gegenfalle sein, daß in einer Kunstform wie etwa der altägyptischen oder der byzantinischen zwar infolge des Systems einer wirklichkeitsfernen Objektwiedergabe und innerhalb dieses Systems nicht Platz ist für den Menschen als lebendiges Individuum und eine von ihm und für ihn gestaltete Erscheinungs- und Gefühlswelt, aber das System als Ganzes ist durchaus subjektivistisch eben in dem Maß der Naturentferntheit seiner Wiedergabe-

mittel. Erst die Ausbildung von Darstellungsmitteln, die zu einer Wiedergabe der konkreten Erscheinungswelt geeignet sind, ermöglichte es, die Vorstellung vom schöpferischen Subjekt bis auf das äußerste Maß einzuschränken, das in einer menschlichen Schöpfung denkbar ist.

Die hier betrachtete Seite der Geistesart Cézannes und der dafür verwendete Begriff des „Außermenschlichen" muß aber auch abgegrenzt werden von Erscheinungen in der Spätkunst mancher großer Künstlerpersönlichkeiten, die eine Überwindung des Menschlichen zur Ursache haben. Eine solche Überwindung des Menschlichen bei weitergehender Beobachtung des Menschen zeigt zum Beispiel die Kunst der letzten Jahre Rembrandts. Eine so große, nicht nur innere, sondern auch äußere Ähnlichkeit solche Werke Rembrandts mit der Kunst Cézannes verbindet, es bleibt doch wesentlich, daß jene eben Spätwerke sind und die Merkmale einer persönlichen Überwindung zeigen. Die Kunst Cézannes ist aber als ganzes das Produkt einer entwicklungsgeschichtlichen Endstufe und obwohl es auch in seinem Fall einen Kampf gegeben hat — er ist, sichtbar an dem Gegensatz der früheren, „dunklen" Periode zu den Bildern seit der Mitte der 70er Jahre, eines der rätselhaftesten Ereignisse der neueren Künstlergeschichte —, die entwickelte Anschauungs- und Kunstform zeigt nichts von diesem Kampf. In ihr handelt es sich nicht um Überwindung, sondern um Ausschluß des Menschlichen.

Daß die erwähnte Ausbildung von Darstellungsmitteln, die zu einer naturnahen Wiedergabe der konkreten Objektwelt dienen, allein ebensowenig für das Zustandekommen einer „außermenschlichen" Betrachtungsform im Sinne der Kunst Cézannes ausreicht wie die von einer religiösen oder sonstigen Idee bestimmte Ausschaltung wirklichkeitserfüllter „menschlicher" Betrachtungs- und Gefühlsart allein, zeigt am besten ein Vergleich mit dem Impressionismus. Selbst dann, wenn eine impressionistische Landschaft in ihrer künstlerischen Idee wie die Gestaltung physikalischer Gesetze wirkt, läßt die Daseinsfreude ihrer Erscheinung immer den Menschen erkennen, der sie geschaffen hat. Die Ausschaltung des Subjekts in der Kunst Cézannes hat zur Folge, daß seine Landschaften — auch von dieser Seite her gesehen — oft wirken wie die einer Vorwelt, in der es den Menschen noch nicht gab, die Gegenstände seiner Stilleben nicht wie Dinge, die der Mensch zurückgelassen hat, und wenn dieser selbst dargestellt ist, so scheint er nicht von einem artgleichen Wesen gesehen zu sein. Die Darstellungsmittel der Malerei Cézannes sind zu sehr angenähert den Erscheinungselementen der Natur — vor allem durch die, im wesentlichen negative, Rolle der Zeichnung und die Bedeutung der Farbe —, als daß die mit ihnen geformten Bilder als Realisationen einer subjektivistischen Vorstellungs-

welt hingenommen werden könnten, wie eben etwa die mittelalterliche Kunst, und sie sind anderseits derart, daß sie eine „menschliche“ Einfühlung in eine wirklichkeitsfreudige Erscheinungswelt verwehren.

Die Erscheinungsform des „Außermenschlichen“ in der Kunst Cézannes und ihre Mittel im Einzelnen können hier nicht untersucht werden, seine Existenz ist dem Betrachter fühlbar als die in der Regel erste starke und oft das Verständnis erschwerende Wirkung, die von den Gemälden Cézannes ausgeht. Als Ausschnitt aus einer Welt von Monaden erscheint jedes Produkt einer wirklichkeitsfernen Gestaltung in aller vorhergehenden Kunst, verglichen mit der eigenartigen „Seelenlosigkeit“ oder besser: Entseeltheit der Einzeldinge, sowohl der Lebewesen als auch der unbelebten Dinge in den Bildern Cézannes. (Man könnte den Unterschied formulieren als den zwischen einer „übermenschlichen“, die Sphäre des Menschen übersteigenden und übersteigernden und einer „außermenschlichen“, den Menschen ausschließenden Gestaltungsweise.) Der Teilnahmslosigkeit des Impressionismus aber vor dem — wirklichen oder fiktiven — inneren Leben der dargestellten Objekte fehlt das Unbedingte, das diese Eigenschaft in der Kunst Cézannes hat. Sie erstreckt sich zum Beispiel nicht auf den stofflichen Reiz der Dinge. Das Auge des Impressionisten ist ein fühlendes Auge, es umfaßt alle Gefühlskräfte, die vordem getrennt und in unmittelbarerer Übersetzungsform zur Erscheinung kamen. Es ist nicht so wie Definitionen von impressionistischer Kunst- und Weltanschauung oft behaupten: es sei ein bestimmtes und sehr umschränktes Gebiet von Dingen und Gefühlen, die diese Kunst immer wieder ausspreche. Wenigstens ist diese Tatsache nicht so entscheidend wie die, daß die Sprache des Impressionismus eine, wie es scheint beispiellose, Vereinfachung der Gestaltungsart darstellt, in dieser aber einen bedeutenden Reichtum von Empfindungswerten auszudrücken vermag, innerhalb dessen die in die Kategorie des „Sichtbaren“ gehörenden nur einen Teil ausmachen. So wird oft das Prinzip der Darstellungsart verwechselt mit der stofflichen Gebundenheit, diese in einer unmittelbaren und strengen Abhängigkeit von jener gesehen und übersehen, daß der Impressionismus als Weltbetrachtung die Entdeckung eines Mittels bedeutet, viele Daseinssphären — gewiß nicht alle, so wenig wie irgendeine Kunstepoche — auf ein Blickfeld zu projizieren, in einer Art, die freilich für den Ausdruck mancher übersinnlich geistiger Werte einen großen Umweg darstellt. Diese Tatsache der impressionistischen Kunstform als eines Umweges muß festgestellt sein, um abschätzen zu können, wie sehr von ihr die Anschauungsform Cézannes verschieden ist. Diese erst schließt Wege und Umwege aus, deren Fehlen jeder anderen Malerei die Daseinsmöglichkeit und -berechtigung genommen hätte, denn sie anerkennt die

Ziele nicht mehr, zu welchen alle vorangehende Malerei (hier kann, richtig verstanden, diese weiteste Verallgemeinerung gebraucht werden) ihre Wege suchen mußte. Auch dort, wo Verwissenschaftlichung des Sehens und Gestaltens den Gefühls- und Stimmungswerten des Objektes den stärksten Abbruch tut, ist die Gegenwart des schaffenden Subjekts (und gerade um so stärker, je weiter diese „Objektivierung“ der Darstellungsmittel getrieben wurde) immer spürbar und aus dem Bilde nicht wegzudenken. Erst in Cézannes Kunst tritt in dem neuen Sinn, wie er eben umschrieben wurde, der Schaffende in den Hintergrund. (Das bedeutet nicht einen Widerspruch zu der oben gemachten Feststellung, daß der Betrachter der Malerei Cézannes zu genetischem Erfassen des Werkes genötigt wird, in einem tieferen Sinn als vor einem impressionistischen Werk. Denn dort wird der Entstehungsvorgang auf das Werk bezogen, hier auf den Künstler, dort empfinden wir das Werden des Bildes wie das Werden der Naturerscheinung, wie einen Naturvorgang selbst, hier bewundern wir die Tätigkeit der Persönlichkeit.) Bis zu diesem äußersten Umfang ist die Negation des Menschlichen in der Kunst Cézannes gebracht.

Sie ist nicht ein Aufgehen des Menschen in der Natur, Cézannes Naturauffassung steht in absolutem Gegensatz zu dem Pantheismus, der die ganze Landschaftskunst des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht, am reinsten und in weitestem Maß bestimmend aber am Anfang dieser neuen Epoche der Landschaftsmalerei auftritt, in der Landschaft der Romantiker. Die Kunst des tiefsten Romantikers der Landschaft, Caspar David Friedrichs kann als ihr Gipfel jenen Gegensatz besonders deutlich zeigen, und in ihr wieder eine Einzelheit, in der ihr Wesen Gestalt geworden ist: die Rückenfigur. In dieser steht der Mensch der Natur gegenüber, sie betrachtend und bestaunend, ihr preisgegeben in schweigender Unterordnung. Sie ist — wie öfters schon erörtert wurde (vgl. vor allem W. Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 41 ff.) — der Brennpunkt der Landschaftsbetrachtung, ihr geistiges Zentrum und gleichsam eine Projektion des Malers — und des Bildbetrachters — in den im Bild dargestellten Raum. Natürlich ist nicht die Rückenfigur allein Ausdruck dieser bestimmten Art von Naturbetrachtung, sie ist für diesen nicht notwendig, sondern eben nur sichtbares Ausdruckssymbol für die Stimmungs- und Gefühlswerte, die die Kunst Caspar David Friedrichs erfüllen. Nichts scheint in diesen Gemälden für den Menschen, seinen Geschmack, seinen Empfindungen zuliebe zurechtgemacht, nichts von seinem Willen modifiziert, aber auch eine menschenleere Landschaft Caspar David Friedrichs hat jenen Brennpunkt, er erscheint dann nur wie außerhalb des Bildraumes liegend, eine unsichtbare Rückenfigur steht vor dem Bild.

So besinnt sich im Werk Caspar David Friedrichs — und deswegen wurde es hier in Vergleich gezogen — am Beginn einer neuen, und der größten, Epoche der europäischen Landschaftsmalerei der Mensch wieder auf die Landschaft, die Betonung ist aber auf beides zu legen: auf die niemals vorher in gleicher Vielfalt beobachtete und nach gleichen Tiefen untersuchte Naturerscheinung der Landschaft, aber auch auf das beobachtende Subjekt. In der Kunst Cézannes, dem Endpunkt der Entwicklungsreihe dieser Landschaftsmalerei, ist jede Art von Romantik und Stimmung, kurz alles im weitesten Sinn Anthropozentrische beseitigt, wie es auch in der Kunst des Impressionismus noch enthalten ist. Eine in dieser Hinsicht tiefere Verschiedenheit trennt die Anschauungsform Cézannes vom Impressionismus als diesen von der Naturerfassung Caspar David Friedrichs, der entwicklungsgeschichtliche Weg von der Lyrik der Landschafter aus dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zum Impressionismus führt nur zu einer Unpersönlichkeit und verallgemeinernden Grundsätzlichkeit der Darstellungs*mittel* und damit zu einer Divergenz, die vordem nicht bekannt war: dort ist es dieselbe eindringende Sorgfalt und Liebe, die die Form des Einzelobjektes wie der Gesamterscheinung des Kunstwerkes bestimmen, im Impressionismus trifft die im Grundsätzlichen entpersönlichte, verwissenschaftlichte Darstellungsart (eine selbstverständlich auch an sich schon *künstlerische* „Projektionsform") mit Gestaltungsideen zusammen, die ihr ihrer Natur nach widersprechen und sie, die von vornherein wenigstens in der Absicht zum Ausdruck eines Stimmungs- oder Ideengehaltes ungeeignet ist, doch einem solchen dienstbar machen. Dadurch kommt es zu der oben erwähnten scheinbar widerspruchsvollen Eigenschaft, daß in der impressionistischen Kunst das gestaltende Subjekt um so stärker fühlbar ist, je konsequenter die „Objektivierung" der Darstellungsmittel durchgeführt ist. Der unendlichen Zahl möglicher Beziehungen zwischen Mensch und Landschaft und ihrer Gestaltungen in der vorangehenden Malerei steht in der Kunst Cézannes die *Beziehungslosigkeit* zwischen Natur und menschlicher Empfindung gegenüber.

In der Tatsache, daß es sich hier um eine Unpersönlichkeit des Einzelnen handelt, ist zugleich der enge Zusammenhang dieser Eigenschaft mit dem zweiten der hier als bedeutungsvoll für die Erkennntnis des Menschen Cézanne hingestellten Elemente begründet, mit dem *Verstandesmäßigen* seiner Kunst, genauer: dem Anteil des Bewußten, Programmäßigen, zu Verallgemeinerung in Prinzipien Geeigneten und Verlockenden. Die Entwicklung der Malerei seit Cézanne hat gezeigt, daß die Gefolgschaft Cézannes nicht die erweiterte Anwendung neuer, von ihm entdeckter Gestaltungsprinzipien bedeutet, daß eine über bloßes Nachahmertum hinausgehende Verwertung der künstlerischen

Erkenntnisse Cézannes nicht eine Fortführung und Steigerung in der Richtung dieser Erkenntnisse sein kann, sondern in andere Richtungen führen muß. Das ist freilich eine in der Kunstgeschichte sich oft wiederholende Erscheinung, das Besondere im Fall Cézanne ist aber, daß die Unmöglichkeit einer Steigerung dieser malerischen Form nicht leicht zu erkennen ist, eben weil sie nicht als die Schöpfung eines eigenwilligen Einzelmenschen wirkt (wie zum Beispiel die Kunst Michelangelos), sondern weil gerade jenes Merkmal einer einzigartigen Unpersönlichkeit so wesentlich für ihre Gesamterscheinung ist. Die nähere Kenntnis dieser Kunst zeigt sie als den Abschluß und die Erfüllung einer jahrhundertelangen Entwicklung der Malerei und — worauf es in der vorliegenden Betrachtung, die nicht von entwicklungsgeschichtlichen Fragen zu handeln hat, ankommt — als ein nur einem Einzelmenschen mögliches Verharren auf einem Stadium des anschauenden Erkennens und Gestaltens, in welchem der Künstler doch zugleich als das Werkzeug einer metaphysischen Macht erscheint. Und zwar in einer Unmittelbarkeit des Zusammenhanges, die kein Vergleichsbeispiel in der vorhergehenden Kunst hat. Um den Unterschied zu erfassen, vergleiche man mit der Malerei Cézannes Kunstwerke irgendwelcher Art und diese alle, eine romanische Portalfigur so gut wie eine holländische Landschaft des siebzehnten Jahrhunderts, ein altägyptisches Relief oder eine Lithographie Toulouse-Lautrecs werden neben einem Gemälde Cézannes erscheinen wie Philosopheme verschiedenster Art im Vergleich zu erkenntniskritischer Betrachtung. Man könnte von dem Werk Cézannes als von einer „gemalten Erkenntniskritik" sprechen. Mit einer solchen Bezeichnung ließe sich das Gedankenhafte in der Kunst Cézannes in seinem Verhältnis zur Anschauungsform und Gestaltung umschreiben. Außerdem eine Geistesverwandtschaft Cézannes mit dem größten Erkenntniskritiker. Es ist ein systematischer Vergleich denkbar zwischen der Kunst Cézannes und der Philosophie Kants, der zu der Erkenntnis und Erläuterung wesentlicher Eigenschaften jener Malerei dienlicher sein könnte als manche entwicklungsgeschichtlich-historische Abteilung.

So wie der Gesamteindruck einer Lektüre der „Kritik der reinen Vernunft" zunächst der einer negativistischen Leistung ist, die ihren Schöpfer unabhängig von den historischen Voraussetzungen und Maßstäben immer von neuem als den „Alleszermalmenden" erscheinen läßt, als welchen seine Zeitgenossen ihn sahen — so wirken in der Regel negativ zu fassende Eigenschaften im Gesamten der Kunst Cézannes am stärksten. Es ist wohl denkbar, daß einem Kunstverständigen, der zum erstenmal Bilder Cézannes und in einer Umgebung aus Werken anderer großer Maler sieht, im Vergleich mit diesen zuerst an der Malerei Cézannes die Eigenschaft auffällt, von welcher Meier-Graefe gesprochen

hat: daß neben den Bildern Cézannes alle anderen Gemälde unfarbig erscheinen. Der Betrachter würde versuchen, dieser unbegreiflichen Kraft der besonderen Farbigkeit in seiner Malerei, die er als das Positivste, vielleicht als das einzige Positive, in den ihm sonst fremdartig und abweisend erscheinenden Bildern empfindet, auf den Grund zu kommen und er hätte damit das Zentrum des Problems der Kunst Cézannes erfaßt. Der Versuch würde aber in dieser Weise, als gleichsam auf das Positive gerichteter Beweis, mißlingen. Er würde schnell auf viele Eigentümlichkeiten der Kunst Cézannes treffen, die zunächst nur als negativ zu bezeichnen sind. Sie sind von der subjektiven Seite gesehen in dem Begriff des „Außermenschlichen" zusammengefaßt worden; nach der Seite des Objektiven betrachtet, dem Verhältnis der Darstellung zur Naturerscheinung, dem Wirklichkeitsgehalt dieser Malerei, lassen sie sich unter dem Begriff der Unlebendigkeit als zentraler Eigenschaft subsumieren.

Die verschiedenen Arten und Grade dieser Unlebendigkeit darzulegen, ist nicht Aufgabe der vorliegenden Untersuchung. In puppenhafter Starrheit erscheinen die Menschen, als zeigte jede Landschaft vollkommene Windstille, so sind Laub und Wasserfläche unbewegt, aber es fehlt auch das Fühlbarmachen des bewegungslosen organischen Lebens, und von den Objekten der organischen Natur absteigend zu den anorganischen, zeigen sich auch diese wie von einer über ihre natürliche Bewegungslosigkeit hinausgehenden Starrheit erfaßt. So ist es eine Summe negativ formulierbarer Merkmale, die das Verhältnis zwischen Naturobjekt und Gestaltung in der Kunst Cézannes bestimmen: in ihr ist eine Bildwelt geschaffen, aus der alles entfernt ist, was eine gedankliche und gefühlshafte Erfassung des Lebens der dargestellten Dinge ermöglichen oder erleichtern könnte, der Stimmungsgehalt ist systematisch ausgeschieden, das Leben wie vor einem „außermenschlichen" Blick erkaltet, der Raum entzaubert, die Linie gleichsam ein notwendiges Übel, da ihr auch jenes geringste Maß an Ausdruckswerten entzogen ist, das bis dahin in der Malerei als selbstverständlich und unvermeidlich der Linie anhaftend erschien*). Dies alles ist aber

*) Wenn es zum Wesen der Kunst Cézannes gehört, daß die analysierende Erörterung vor allem negativ zu fassende Eigenschaften findet, so darf diese doch nicht bei deren Feststellung stehen bleiben, sondern muß sie als Korrelate positiver Eigenschaften erkennen, die freilich nicht im Gebiet der reinen Form gesucht werden dürfen — in einer Einfachheit der Beziehung, wie sie oft in Produkten naturferner Kunst besteht — und deswegen einer Interpretation viel schwieriger zugänglich sind. Wird aber diese unterlassen, so muß die Feststellung jener negativen Eigenschaften notwendigerweise dazu führen, in ihnen eine Einschränkung des Wertes der Kunst Cézannes zu sehen, wie das z. B. in Waldémar Georges' Aufsatz „The Twilight of a God" („Apollo", Jahrgang XIV, August 1931) geschehen ist.

nicht gefordert von einer künstlerischen Ideologie, deren Aufgabe es wäre, eine Gefühls- oder Gedankenwelt zu formen, die jenseits der wirklichen Erscheinungswelt steht. So wie die Kunst Cézannes in subjektiver Hinsicht als Gegenteil von Ausdruckskunst sich darstellt, so fehlt ihr in objektiver Hinsicht alles was als eine Übersteigerung des Wirklichkeitsgehaltes bezeichnet werden könnte. Es läßt sich dieses Fehlen vergleichen dem Abweisen des Transzendenten in Kants Erkenntnisphilosophie und das Verhältnis der Bildwelt Cézannes zur Natur, das Abweichen seiner künstlerischen Gestaltung von der Naturerscheinung läßt sich mit Verwendung der Terminologie Kants umschreiben: so wie seine Erkenntniskritik den Blick richtet auf die Elemente, die jeder möglichen Erfahrung vorangehen und die Ansprüche einer über das Gebiet der Erfahrung hinausgehenden spekulativen Erkenntnis negiert, so scheint in der Kunst Cézannes eine Objektwelt gestaltet zu sein, die die Dinge so zeigt, als wären sie in der Gestaltung noch nicht durch ein spekulativ und fühlend betrachtendes Bewußtsein hindurchgegangen, sondern befänden sich in einem Zustand gleichsam vor der intellektuellen — und außerhalb der gefühlshaften — Erfahrung. Gewiß gibt auch eine Darstellungsart wie die in der Malerei Cézannes, so wie jede andere, Gelegenheit zu Assoziationen, es gibt aber keine Kunst, welcher Abwege assoziativer Art ihrem Wesen nach so sehr widerstreben wie der Malerei Cézannes. Diese Eigentümlichkeit der Betrachtungsform, alle mit dem Schauen verbundene Verstandes- und Gefühlstätigkeit bis zum äußersten einzuschränken, überträgt sich auch in die Sphäre des Gegenständlichen, in dem Maße als das einzelne Stoffgebiet in der Natur durch eine mögliche Vorstufe ihrer gegenwärtigen oder vollendeten Erscheinung einer solchen Übertragung entgegenkommt. Das ist im eigentlichen Sinne nur der Fall in der Landschaftsdarstellung. Cézannes Landschaften sind oft charakterisiert durch eine Urwelthaftigkeit, die, wie anfangs erwähnt wurde, an geologische Stadien und Vorgänge — natürlich nur vergleichshaft — denken läßt. „Etwas Grundlegendes", „Protoplastisches" findet Karl Scheffler in ihnen, und stellt dies nur von den Landschaften fest*). In einer weiteren Bedeutung kann aber diese Feststellung für die gesamte Objektwelt der Malerei Cézannes gelten, etwas „Grundlegendes" wirkt in der Erscheinung aller Dinge mit, die wie unfertig, wie in einem rätselhaften status nascendi festgehalten erscheinen. Diesen Sinn hat der Begriff des Werdens in der Malerei Cézannes. Der erwähnte entwicklungsgeschichtliche Weg aus einer Erfassung der Objektwelt in eine Welt der Elemente, von einer Darstellung der den Gesetzen des Lebens und der Erscheinung unterworfenen Objekte zu einer künst-

*) Die europäische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. II., Berlin 1927, S. 101.

lerischen Gestaltung dieser Gesetze selbst, dieser mit der Barockkunst beginnende Prozeß bedeutet zugleich den oft erörterten Wechsel von einer Gestaltung der „Seinsform" zu der einer „Werdenform". Die besondere Art von Cézannes Kunst im Hinblick auf diesen Entwicklungsvorgang ist, daß zum Unterschied von den vorangehenden Stadien dieser Entwicklung in der Gestaltung Cézannes das „Werden" nicht in gleicher Weise mit einem Bewegungsvorgang verbunden ist wie dort. Das „Werden" in einem Landschaftsbild des siebzehnten Jahrhunderts oder in einem impressionistischen Bild (der Begriff der „Werdenform" ist hier im weitesten Sinn gefaßt, mit Außerachtlassung der grundsätzlichen Unterschiede und Varianten) im Gegensatz zu einem „Existentialbild" der älteren oder gleichen Zeit bedeutet das Fühlbarmachen eines Wechsels, einer — nur metaphysisch begründbaren oder realen — Veränderung, welcher fertige Dinge unterworfen sind. Das „Werden" in einem Bild Cézannes hingegen hat den Sinn des Entstehens der Objekte. Die Ruhe einer Bildkomposition Cézannes ist nicht die Ruhe eines Existentialbildes, sie ist nur eine scheinbare Ruhe, was aber in einem solchen Werke Bewegung genannt werden könnte, ist ein rätselhaftes Fluktuieren zwischen Bildraum und Bildfläche, neben welchem das oberflächlich ähnlich erscheinende Projektionssystem impressionistischer Malart wie eine geheimnislose und gleichsam mathematische Ausdrucksform des Spannungsverhältnisses zwischen Bildraum und Bildebene wirkt*). Die Wirkung des Entstehens, des Werdens der Bilderscheinung und der einzelnen Bildobjekte in der Malerei Cézannes steht in Verbindung mit der Vorstellung von einem Grundelement, aus welchem die Objekte entstehen. Dieses ist zunächst sichtbar als homogener Stoff, aus welchem die Dinge zu bestehen scheinen: sie sind, ohne grundsätzlich durchgeführte Differenzierung der stofflichen Erscheinungen, wie aus einer Substanz gebildet. Das mag an viele Analogiefälle in der Geschichte der Malerei erinnern, zum Beispiel an die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, in welcher die stoffliche Struktur an Holz (in der nordischen Gotik) oder an Metall (bei vielen quattrocentistischen Malern) denken läßt. Die Verwandtschaft reicht aber nicht tief. Die Tatsache selbst kann ja grundverschiedene Ursachen haben. Vor allem muß unterschieden werden zwischen dem Eindruck von einer homogenen Materie als Substanz aller dargestellten Dinge, der nur negative und zufällige Ursachen hat — weil der Wert des Stofflichen in der Erscheinung für die Darstellung nicht existiert, weil überhaupt nicht an eine bestimmte Materie gedacht ist, kann der Eindruck einer homogenen Materie entstehen, der aber natürlich nur für die Demonstration

*) Vgl. den zitierten Aufsatz in „Belvedere", S. 448 ff.

als Vergleich in Betracht gezogen werden darf — und der inneren Ähnlichkeitsbeziehung einer Darstellungs- und Stilform zu dem Spezifischen einer bestimmten Natursubstanz. Keiner dieser beiden Arten ist aber die Wirkung der Stofflichkeit in Cézannes Malerei zuzuweisen. Weder ist es eine bestimmte Materie in der Natur, die verglichen werden könnte, noch ist der Eindruck der stofflichen Homogeneïtät wie in jener ersten Gattung eine Nebenwirkung, entstanden durch die Negation der natürlichen Stofflichkeit und im wesentlichen rein künstlerisch-formaler, „idealistischer" Art. Das Element, aus dem alle Dinge in der Bildwelt Cézannes geformt zu sein scheinen, ist materiell, zugleich aber wie schwerelos und, infolge des Mangels der differenzierenden Wiedergabe stofflichen Reizes, wie ein Schema der Materie. Dieses erinnert wohl am ehesten an eine Art von Urstoff, es darf aber der Versuch einer Charakterisierung der Rolle der Stofflichkeit in der Darstellungsform Cézannes nicht bei einem solchen Vergleich stehen bleiben. Verglichen mit der Naturerscheinung bedeuten die Dinge in der Gestaltung Cézannes nicht eine Urform, in Bezug auf die ihnen zugrundeliegende, scheinbar gemeinsame Materie ebensowenig wie im Gebiet der räumlichen und körperlichen Erscheinung, das Urwelthafte der Landschaften, das „Grundlegende" aller Erscheinungen in der Kunst Cézannes wirkt nicht als bestimmt von objektiven Gesetzen innerhalb einer Bildwelt, sondern es ist, als wären die Vorbedingungen, die „konstitutiven Prinzipien" der Objekterscheinung für unsere Erkenntnis mitgemalt, nicht als Merkmale, deren Wirklichkeit nur im Gebiet der analytischen Betrachtung besteht, sondern als Darstellungsinhalt, nicht als Begleiterscheinung einer Stilisierungsform und aus dieser erschlossen, sondern als Hauptelemente der künstlerischen Gesamterscheinung, als konstitutive Merkmale von viel unmittelbarerer Realität. Das bedeutsamste unter ihnen ist der Raum, an seiner Beziehung zu den Einzelobjekten wird die Art der erscheinungshaften Grundbedingungen am deutlichsten erkennbar. Es ist wie ein seltsamer, verschieden dichter Schleier, der die Einzelobjekte in verschiedenen Graden von plastischer und räumlicher Deutlichkeit hervortreten und wie in Dunst versinken läßt, ohne daß aber diese verschiedenen Grade der Deutlichkeit den Unterschieden realer Raumdistanzen entsprechen, oder Kontrastspannungen zwischen koloristischen Reizen, wie etwa bei Degas, oder schließlich einer rätselvollen, fast in expressionistischem Sinn symbolhaften Differenzierung des Wirklichkeitsgehaltes, wie das in manchen Werken Toulouse-Lautrecs zu sehen ist, wenn von zwei in einem Bild dargestellten Menschen der eine in zeichnerischer Form gebildet ist, der andere mit plastischer Mo-

dellierung*). (Von der entwicklungsgeschichtlichen Kausalität, die doch zwischen diesen Beispielen und der erwähnten Seltsamkeit in der Darstellungsform Cézannes besteht, kann hier nicht gesprochen werden.) Daß der Raum in den Gemälden Cézannes in seiner Eigenschaft als Kontinuum betont ist, das allein macht nicht ein spezifisches Merkmal seiner Darstellungsart aus, diese Eigenschaft hat er gemeinsam mit allen künstlerischen Raumdarstellungen, welche die Einsicht in das Wesen des natürlichen Raumes zur Voraussetzung haben. Der Ausdruck dieser Kontinuität in der Malerei seit dem späten Mittelalter ist von einer Vielfalt, die von der wissenschaftlichen Linearperspektive bis zur selbstherrlichen Raummystik reicht, von einem Raum, dessen Erscheinung an die Körper gebunden ist, von welchen seine Gesetze abzulesen sind, bis zu einem Raum, der umgekehrt den Erscheinungswert der Einzeldinge vernichtet. Diese Betontheit des Raumes — in Barock und Impressionismus — bedeutet aber nicht nur die Erkenntnis der Abhängigkeit der Objekterscheinung von dem Raumkontinuum, sondern zugleich eine Verselbständigung des Raumes um seiner selbst willen. Die Kenntnis vom Wesen des natürlichen Raumes und seine künstlerische Beherrschung waren Vorbedingung und Anreiz dazu, nicht nur die Probleme der Erscheinung des w i r k l i c h e n Raumes als die geheimnisvollen Schönheiten einer neuentdeckten Welt zu einem wesentlichen Teil des Bildinhaltes zu machen, sondern die Sphäre des natürlichen Raumes übersteigend eine „t r a n s s z e n d e n t e" Raumwelt zu schaffen, in welcher, wie in der mittelalterlichen Kunst v o r der Einbeziehung der wissenschaftlichen Raumvorstellung in die künstlerische Darstellung, der Naturerscheinung gegenüber willkürliche Gesetze der Raumbeziehungen, der Raumproportionen und Raumbewegungen, herrschen. Die damit verbundene Verminderung der Bedeutung des isolierbaren Einzelobjektes im Raum des Barock und des Impressionismus erreicht aber nicht das Maß, das diese Erscheinung in der Malerei Cézannes hat. Es widerspricht nicht der lapidaren Form der Massen in den Gemälden Cézannes und ihrer scheinbaren Festigkeit, daß die Einzelkörper in dem Kontinuum der Gesamterscheinung aufgehen und den Körpergrenzen der eigentliche Bedeutungswert eben als Abschluß und Begrenzung fehlt wie in keinem jener verglichenen Fälle. Der Unterschied ist aber nicht nur ein quantitativer. In der Kunst Cézannes hat nicht wie dort die Unterordnung der Einzelobjekte, die Bedingtheit ihrer Lage und Bewegung zum Korrelat die erwähnte Verselbständigung des Raumes, es folgt nicht in gleich einfacher Art des Zusammenhangs notwendig aus

*) Zum Beispiel die Porträts von Lucien Guitry und Jeanne Granier (abgebildet bei G. Jedlicka, Toulouse-Lautrec, Berlin 1929, S. 239 und 277).

dem Maß jener Unterordnung die Stärke der künstlerischen Wirkung des Übergeordneten. Der Raum in der Malerei Cézannes hat keinen Selbständigkeitswert, er ist nicht faßbar in positiven Eigenschaften — geheimnisvollen Wirkungen der Raumweite, der Raumbewegung und ähnlichem, zusammengefaßt: dem Leben des Raumes —, so wie die seltsame Immaterialität und Unsinnlichkeit der Erscheinung des Stofflichen romantiklos und ohne Mystik ist, und doch ist er mehr als die selbstverständliche und nicht näher betrachtete Voraussetzung der Objektdarstellung. Es war davon die Rede, daß in Cézannes Bildern verschiedene Grade des Wirklichkeitsgehaltes der Gegenstände wie durch einen sonderbaren Schleier hervorgerufen sind. Die Objekte scheinen aus einem Ungeformten hervorzuwachsen, was besonders deutlich in den Aquarellen ist und in den Gemälden dann, wenn die Leinwand die bekannten leeren, unbemalten Stellen aufweist. Der in der äußeren Erscheinung und innerlich am nächsten verwandte und vielleicht einzige unmittelbar vergleichbare Fall in der gesamten Malerei ist die ostasiatische Tuschmalerei. In ihr ist das Verhältnis zwischen dem Raum und den Dingen in ihm ganz ähnlich wie in der Malerei Cézannes und die gleichen Unterschiede trennen sie von impressionistischer Anschauungsform. An diesen Unterschieden wird Wesentliches der Raumgestaltung Cézannes deutlich, da die optische Auflösung der Erscheinung der Einzeldinge in der impressionistischen Malerei der Form Cézannes näher kommt als irgendeine andere vergleichbare Form der Unterordnung des Einzelobjektes unter eine Gesamtheit. (Deshalb vor allem wird so oft Cézanne einfach zu den Impressionisten gezählt, so wie bisweilen eine Wesensgleichheit impressionistischer Darstellungsform mit der Gestaltung in der ostasiatischen Tuschmalerei gesehen wird.) Zu diesen Unterschieden gehören neben der schon erwähnten Verselbständigung des Raumes als künstlerischen Inhalts im Impressionismus die Verbindung der räumlichen Erscheinung mit den in malerische Form gebrachten Gesetzen der den Raum erfüllenden Atmosphäre. So ist zwar im Impressionismus — wie schon in der Barockmalerei — der naive Realismus in der Darstellungsart beseitigt, aber wenn an seiner Stelle die Erscheinungen als Produkte physikalisch-optischer Kräfte gestaltet sind (nach dem Entwicklungswandel, von welchem oben in Hinblick auf den Anteil des „Menschlichen" an der Betrachtungsform gesprochen wurde), so sind es eben objektive Naturgesetze, zum Ausdruck gebracht an der Materie der lichterfüllten Luft, die als lebendiges Element auch dort anschaulich gemacht ist, wo nur wenige Striche in einer weiten leeren Fläche sitzen. Von grundsätzlich anderer Natur ist der „Dunst" in ostasiatischen Tuschbildern und der „Schleier" in den Gemälden Cézannes, so gleichartig mit impressionistischer Luftdarstellung sie auch bei ober-

flächlicher Betrachtung erscheinen. Dieser gegenüber hat die Raumform bei Cézanne und den ostasiatischen Tuschmalern viel größere Unmittelbarkeit. Es ist als wäre der Raum als Vorbedingung der Objektwelt gestaltet und diese, die einzelnen Dinge, als seine Erscheinungsformen.

Freilich trennt auch eine bedeutende Verschiedenheit diese Eigenschaft der Malerei Cézannes von der analogen Erscheinung in der ostasiatischen Tuschmalerei, die in so wesentlichen Merkmalen — der Rolle des Stofflichen, dem Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung — eine tiefreichende Geistesverwandtschaft mit der Kunst Cézannes zeigt. Es ist nicht so sehr das andersartige Verhalten zur Raumperspektive, welches die hier gemeinte Verschiedenheit ausmacht. Wohl steht der dem zentralperspektivischen einheitlichen Raum im Sinn der europäischen Kunst entgegengesetzten Raumvorstellung in der ostasiatischen Tuschmalerei die Raumgestaltung Cézannes gegenüber, die die Gesetze der wissenschaftlichen Perspektive befolgt. Sie folgt ihnen aber nur im großen und ganzen, nicht als Forderungen einer unumgänglichen, absolut bindenden Gesetzmäßigkeit, förmlich als Existenzbedingung der Raumerscheinung, sondern sie verwendet jene Regeln — gegen welche viele und auffallende Verstöße zu finden sind — als eine zur Realisation der künstlerischen Idee am besten geeignete Form.

Ein tieferer Unterschied liegt darin, daß der Raum der ostasiatischen Tuschbilder nicht nur als das Grundelement erscheint, aus welchem die Gegenstände hervorwachsen, sondern daß er als u n e n d l i c h e r Raum gestaltet ist und daß dieser Raumunendlichkeit und dem damit verbundenen Visionären der Bilderscheinung ein religiöser Gehalt zugrundeliegt. Wenn es sich also bei der Raumform der ostasiatischen Tuschmalerei auch nicht um eine Verselbständigung des Raumes im abendländischen Sinn handelt, so unterscheidet sie sich doch durch eben jenes Betonen der Eigenschaft der Unendlichkeit von dem Raum Cézannes. Wenn vorhin gesagt wurde, dieser habe keinen Selbständigkeitswert und sei nicht faßbar in positiven Eigenschaften, so läßt sich diese Formulierung nun ergänzen: der Raum in der Malerei Cézannes hat die Eigenschaften, die nötig sind um ihm den Charakter einer zu malerischer Erscheinung gebrachten apriorischen Anschauungsform zu geben; nicht m e h r — was ein Eigenleben des Raumes bedeutete, durch die Ausbildung von Eigenschaften, die das Gebiet der Darstellung der Objekte überschreiten — und nicht w e n i g e r — dies wäre gleichbedeutend einem Geltungswert der Einzelobjekte in einem Raum, dessen künstlerische Rolle im Darstellungsinhalt im Vergleich zu jenem kaum in Betracht kommt. So wie der homogene Grundstoff, aus welchem die Dinge zu bestehen scheinen, als ein Schema der Materie bezeichnet werden kann, so gibt jene Mittelstellung der Raumform den Charakter des

Schemas des Raumes, in welchem die Objekte entstehen. Die künstlerische Entdeckung dieser Rolle und Eigentümlichkeit des Raumes war ein kunstgeschichtliches Ereignis, das ebenbürtig ist der Einführung der wissenschaftlichen Perspektive in der Renaissancekunst. Als geistesgeschichtliche Leistung aber ist sie vergleichbar der Kritik der reinen Vernunft. Cézanne war wie Kant ein „Alleszermalmender" — die öfters zu findende antithetische Gegeneinanderstellung der impressionistischen Anschauungsform als einer „analytischen" und der Anschauungsform Cézannes als einer „synthetischen" besagt in dieser Einfachheit sehr wenig —, denn es ist keine vollendetere Abhängigkeit der Erscheinung des Einzelobjektes von der Gesamterscheinung, keine weiter gehende Aufhebung seines Eigenwertes zusammen mit einer scheinbaren Festigkeit seiner Umgrenzung vorstellbar als die, hier am Beispiel der Raumform untersuchte, Gestaltung Cézannes sie zeigt.

Aber eben die scheinbare Festigkeit und Geschlossenheit der Einzelkörper führt auf eine Grundeigenschaft, in welcher die eigentliche und unmittelbarste Verwandtschaft mit der erkenntniskritischen Betrachtung liegt: auf das Besondere des Verhältnisses zwischen der Naturerscheinung als Vorbild, als „Motiv", zu der Gestaltung, auf den Wirklichkeitsgehalt dieser Malerei. So verschwommen die Bezeichnung des Grades der Naturnähe ist und so fragwürdig die Entscheidung nach einem Entweder-Oder von naturnah oder naturfern, diese Entscheidung kann im Fall der Kunst Cézannes getroffen werden, wenn die bisher erwähnten Grundsätze und Einzelelemente der Gestaltung gegenübergestellt werden der Gesamterscheinung dieser Malerei. Sie muß dann als naturnah bezeichnet werden (wie hätte sie sonst als impressionistisch klassifiziert werden können?), als unbegreiflich naturnah, denn jene Prinzipien haben das Eigentümliche, daß sie von vornherein, das heißt, wenn man, ohne ihre Anwendungsform in der Kunst Cézannes zu kennen, die ihnen am besten entsprechenden Formmittel deduzieren wollte, in einer wirklichkeitsfernen, „abstrakten" Kunst die ihnen adäquate Ausdrucksform zu haben scheinen; ihre Verbindung mit wirklichkeitsnaher Darstellung muß widersprechend und unerklärlich erscheinen. Wo sollten jene Prinzipien, vorgestellt als Forderungen einer künstlerischen Gesamtgestaltung — die Unlebendigkeit aller Art, die „außermenschliche" Betrachtungsform, die vollendete Verneinung des naiven Realismus — klarere Ausprägung finden als in Gestaltungsmitteln, die den Gegensatz zwischen Natur- und Kunsterscheinung in der Selbstherrlichkeit der Formerfindung, der Entferntheit der künstlerischen Mittel von den Erscheinungselementen des Natur„vorbildes" deutlich zur Anschauung bringen? — Es wurde oben zu zeigen versucht, daß das eine jener Prinzipien, das der „außermenschlichen" Betrachtungsform

und der damit verbundenen Art von Unpersönlichkeit nicht nach naturfernen Mitteln verlangt, sondern umgekehrt ein bestimmtes Maß von Natur n ä h e voraussetzt, um die Gesamterscheinung bis in jene Tiefe zu erfassen, zu welcher die „außermenschliche" Betrachtung bei Cézanne dringt. Ähnlich steht es mit den Gestaltungsgrundsätzen nach der objektiven Seite hin. Nur scheinbar besteht die Notwendigkeit eines Zusammenhanges zwischen der Gestaltung der erscheinungsmäßigen Grundbedingungen der Objektwelt und einer „abstrakten", in gewissem Grad intellektualistischen Art der Darstellungsmittel. Auch hier — und hier mehr noch als in jenem subjektiven Element des „Außermenschlichen" — ist gerade umgekehrt das Festhalten an bestimmten, von der Naturerscheinung nicht weit entfernten Darstellungswerten Voraussetzung für die Erfüllung des künstlerischen Problems. Dies macht einen wesentlichen Teil des künstlerischen Wunders Cézanne aus: die analysierende Betrachtung dieser Kunst findet eine Welt von Menschen und Dingen, denen das natürliche, dem „menschlichen" Gefühl und Intellekt zugängliche Leben entzogen zu sein scheint, sie ist versucht, diese Bildwelt als die Projektion einer die Wirklichkeit übersteigenden, „transszendenten" Ideenwelt zu sehen und sucht doch vergebens solche Ideen, denn so sucht sie zuviel und in der verkehrten Richtung, und sie erkennt schließlich diese Kunst als ein Naturabbild in der Gestalt einer wie zum erstenmal geschauten und n u r g e s c h a u t e n, weniger als irgendeine andere Malerei vor ihr auch gedachten und erfühlten Welt. Deren Gestaltung läßt an den berühmten Satz Kants denken: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind", sie erscheint wie bestimmt von einer Übertragung dieser Formel in das Gebiet der künstlerischen Erkenntnis, von einem analogen Postulat für die künstlerische Anschauung. Der nicht näher umschreibbare Form„gedanke" und die Probleme der Darstellung einer gleichsam sich bildenden, „unfertigen" Erscheinungswelt und des Sichtbarmachens der Gesetze dieses Werdens — diese bilden die „Idee" und zu ihrer Realisation in malerischer Form diente das Natur„vorbild". So erscheint uns das Verhältnis zwischen Gestaltung und Naturerscheinung, das Problem des Wirklichkeitsgehaltes in der Kunst Cézannes. In einer bekannten Eigenheit Cézannes hat dieses Verhältnis einen sinnfälligen Ausdruck gefunden: in der Verwendung von Papierblumen und Wachsfrüchten als Modelle. So wie diese gleichsam als das Schema der wirklichen Objekte benützt wurden, so ist die Rolle des Naturvorbildes überhaupt in Cézannes Kunst die eines S c h e m a s der Wirklichkeit, welches g e n ü g t zur Realisation des schöpferischen Gedankens und welches doch n o t w e n d i g ist, um ihm „objektive Realität" zu geben. In dieser Freiheit der künstlerischen Form, die doch in Gesetzen bestimmt und von Ge-

setzen sich bestimmen läßt, die nur an Objekten der Erscheinungswelt sich manifestieren, hat Cézanne die vollendete Autonomie malerischer Gestaltung erreicht — zu ihr ist auch von der Malerei Manets, welche ihr in dieser Hinsicht am nächsten verwandt ist, noch ein weiter Weg —, die zugleich den Endpunkt einer langen Malkultur bedeutet. So wie diese Gestaltungsform nicht Raum hat für Metaphysik, so fehlt ihr das was man das mathematische Element in der formalen Erscheinung nennen könnte — am deutlichsten zeigt dies der Vergleich mit dem Kubismus (einige der letzten Gemälde und Aquarelle Cézannes stehen allerdings kubistischer Form sehr nahe) — und beides erscheint wie ein großartiger Verzicht, welcher dieser Kunst die Größe der Ausschließlichkeit gibt. Eine von der Verstandeswelt unabhängige und ihr ebenbürtige Welt der reinen künstlerischen Anschauung zu bilden gehört ja im allgemeinen zum Wesen der bildenden Kunst, aus diesem Wesensanteil aber den eigentlich bestimmenden künstlerischen Inhalt gemacht zu haben ist die geistesgeschichtliche Tat Cézannes. Sie konnte nur in einem späten Stadium der Gesamtentwicklung der Malerei geleistet werden, so wie nach einem Satz Kants die Darlegung der Prinzipien einer Wissenschaft erst auf einer relativ späten Entwicklungsstufe dieser Wissenschaft unternommen werden kann. Es ist unnötig, nochmals genauer zu erörtern, daß es nicht die gleiche Bewußtheit ist, die die Vorbedingung bildet für jene Selbsterkenntnis einer Wissenschaft und für eine Gestaltungsform von der Art der Malerei Cézannes, sondern daß für diese eben das gerade Gegenteil alles Gedankenhaften, Verstandesmäßigen Voraussetzung ist, eine der Bewußtheit im begrifflichen Denken entsprechende, aber artverschiedene Eigenschaft in der Sphäre künstlerisch gestaltenden Erkennens. (Da es sich in diesem Versuch im wesentlichen um Wirkungserscheinungen der Kunst Cézannes handelt und nicht um eine eingehendere Untersuchung der Mittel, muß die Betrachtung des hauptsächlichen und eigentlichen Gestaltungsmittels, der Farbe, unterbleiben. Auf sie sind alle anderen Darstellungsmittel bezogen, die Untersuchung der Farbe als des allumfassenden Gestaltungsmittels, das sie in der Kunst Cézannes darstellt, und der neuen Eigenschaften, die sie in dieser Malerei bekommen hat, könnte wesentliche Einsicht geben in die hier angedeuteten Probleme. Freilich dürften für eine solche Untersuchung und eine Darlegung des entwicklungsgeschichtlichen Weges, an dessen Ende die Vergeistigungsform der Farbe Cézannes steht, der heutigen Kunstwissenschaft noch die Begriffe fehlen. Es ist im Wesen der Farbe selbst begründet, daß von ihr nicht eigentliche Eigenschaften, sondern nur Beziehungen zu anderen Wesenheiten ausgesagt werden können.*)

*) Vgl. den zitierten Aufsatz in „Belvedere", S. 447 f.

Überflüssig ist auch zu sagen, daß die Gegenüberstellung einer malerischen Gestaltungsform und einer von ihr durch ein Jahrhundert getrennten Denkform, einer künstlerischen Schöpfung und eines Systems von Prinzipien des Denkens nicht den Wert eines unmittelbaren Vergleiches haben kann. Doch soll dieser Vergleich mehr zeigen als die Geistesverwandtschaft zweier Persönlichkeiten, in welchen ein ähnliches Verhältnis der menschlichen Erscheinung zu der schöpferischen Leistung besteht. Gerade diese Ähnlichkeit besagt übrigens nicht viel. Die Belanglosigkeit des persönlichen L e b e n s neben einem Werk, das jenes verbrauchte und nichts von ihm erkennen läßt, ist genug oft zu finden, das M e n s c h e n t u m Kants aber überragt das Menschentum Cézannes um so vieles wie die Sphäre seiner Philosophie weiter reicht als das Gebiet malerischer Gestaltung überhaupt.

Wenn es einen Begriff gibt, in welchem die Übereinstimmung der beiden Persönlichkeiten jenseits der Zweiheit von Mensch und Werk ausgedrückt zu werden vermag, so ist es der, vorhin in geringerem Bedeutungsumfang angewendete, Begriff der F r e i h e i t. Sieht man Cézanne als den freiesten Maler, Kant als den freiesten Menschen überhaupt an, so kann dies mehr sein als eine bloße superlativische Bezeichnung. Gewiß hat es Menschen gegeben, die dem Inhalt nach ebenso „frei" waren wie Kant, und doch ist dem Entdecker des kategorischen Imperativs eine grundsätzlich andere Schätzung angemessen, die in der Bezeichnung einer Steigerung Ausdruck finden kann. Im gleichen Sinn darf Cézanne als der freieste Maler bezeichnet werden, wegen der Rolle, welcher der Autonomie der malerischen Gestaltung im Gesamten seiner Kunst zukommt.

Die Frage nach der entwicklungsgeschichtlichen Möglichkeit der in der Geistes- und Schaffensform bestehenden Verwandtschaft zwischen dem Philosophen vom Ende des achtzehnten und dem Maler vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts würde eine Betrachtung, die eingehender wäre als der hier angedeutete, nur der Erläuterung dienende Vergleich, auf grundsätzliche Fragen nach den Beziehungen zwischen der malerischen Gestaltung und dem begrifflichen Denken führen*).

*) Es mag noch darauf hingewiesen sein, daß die hier versuchte Zusammenstellung der Geistesformen Cézannes und Kants anderen Sinn hat als die von Fritz Burger in seiner prinzipiellen Untersuchung „Cézanne und Hodler" (I. Auflage, München 1913) aufgestellte Analogie zwischen den Gestaltungsgrundsätzen der neueren Malerei und der Erkenntniskritik. Burgers Vergleich zeigt die Verwandtschaft von Ideen Kants mit künstlerischen Prinzipien der modernen Malerei von einer Allgemeinheit, die — um im Gebiet eben der Malerei seit dem Impressionismus zu bleiben, auf welches die Analogie sich gar nicht beschränkt — Hodler, Cézanne, Van Gogh und Picasso umfaßt. Über diese g r u n d s ä t z l i c h e Verwandtschaft hinaus besteht aber eine viel tiefere Ähnlichkeit zwischen Kant und

Die Möglichkeit einer „voraussetzungslosen" biographischen Betrachtung zu bestreiten und zu versuchen, einige der wesentlichsten Voraussetzungen für den Fall Cézanne zu bestimmen, dies war die Aufgabe der vorangehenden Erwägungen. Es wäre nun weiterhin der Versuch zu unternehmen, sie als Grundsätze einer Kritik der Cézanne-Biographie anzuwenden. Nur an einigen Beispielen aus dem Werk Gasquets, welches hier zum Ausgangspunkt genommen worden ist, soll dies angedeutet werden.

Eine solche Kritik kann, wenn sie als Kritik des Nachgeborenen Sinn und Berechtigung haben soll, nur auf die Deutung und Wertung von Aussprüchen des Künstlers gerichtet sein und nicht etwa auf den Nachweis eines wahrscheinlichen Widerspruches zwischen dem Werk und der Erscheinung des Menschen, wie sie der Biograph überliefert. Denn abgesehen von dem Schluß aus der literarischen Qualität des Biographen ist es in der Regel nicht möglich, Kriterien zu finden, die notwendig wären, um über eine allgemeine Skepsis gegen einen großen Teil der biographischen Schilderung hinausgehend Widerspruch oder Unwahrscheinlichkeit in einer geschilderten Tatsache im besonderen nachzuweisen. Als Widerspruch zwischen Lebensform und Kunstform kann wohl ein Nebeneinander von Dingen bezeichnet werden, für welches kein übergeordnetes Prinzip zu finden ist oder nur eines von einer Allgemeinheit, die es nichtssagend macht, ein solcher Widerspruch aber muß als bestehend hingenommen werden, unglaubhaft kann er nur einer Betrachtungsweise erscheinen, die sich nur die einfachste und plumpste Harmonie zwischen Kunst und Leben vorzustellen vermag.

Den ungeheuren Gegensatz, welcher in der Persönlichkeit Cézannes besteht, den Gegensatz zwischen dem Romantiker, dem unbändigen Temperament des Affektmenschen, als dessen Werk man nur eine Kunst für möglich halten möchte, die notwendigerweise Ausdruck dieses Temperaments sein müßte, und eben der endgültigen Kunstform dieser Persönlichkeit, diesen Gegensatz hat Gasquet nach seiner psychologischen Seite bezeichnet als das Drama seines Lebens: „... la plus frémissante sensibilité aux prises avec la raison la plus théorique". (S. 28 der franz. Ausg.) Was den einen Gegner in diesem Kampf betrifft, den „Romantiker" Cézanne, so ist zu sagen, daß seine Schilderung durch Gasquet übereinstimmt mit dem Geist der Werke der Frühzeit, welche wirklich Ausdruck des Persönlichen sind. Dieses psychologische Bild von dem Menschen Cézanne, wie Gasquet es darstellt, ist dort wo es um den Bericht des Überlieferten und Selbsterlebten sich handelt, glaubwürdig und auch dort wo es über diesen hinausgeht, gelungen.

Cézanne (vor welcher das Grundverschiedene von Hodler, Van Gogh und Picasso hervortritt), die in das Gebiet des Persönlichkeitsproblems gehört.

Mit der unbegreiflichen Spannweite der künstlerischen Entwicklung steht in Zusammenhang das Rätsel der menschlichen Erscheinung: eine Gestalt aus der Romanwelt Balzacs, als welche der Mensch Cézanne in dem Werk Gasquets wiederersteht, in einer Lebendigkeit und Deutlichkeit wie in keiner der anderen Cézanne-Biographien, ist Schöpfer einer zeitlos-unpersönlichen Kunst, die für den Heutigen und wie es scheint für eine lange Zukunft noch als unmittelbarste Gegenwart wirkt. Als Cézannes Gestaltungsweise diese Form erreicht hatte, blieben doch die Eigenschaften des Menschen im wesentlichen unverändert; des gewaltigen und gewaltsamen Geistes, der doch, „faible dans la vie", keine anderen Abwehrmittel gegen dieses und die Menschen hatte als ein bis zur Schrullenhaftigkeit getriebenes Mißtrauen, das umschlagen konnte in eine „göttliche Schüchternheit, die ihn jeden aufnehmen ließ, dem er nicht in seiner ersten Aufwallung hatte barsch seine Tür verschließen können. Denn hochmütig im Geiste, war er demütig im Herzen". (S. 42 der deutschen Ausg.) Die Kraftströme, die vordem unmittelbar und in ihrer ursprünglichen Art und Gewalt erkennbar in das Kunstwerk geführt hatten, sind in der Zeit der entwickelten Kunstform verwandelt und verdeckt und verhältnismäßig gering sind die Spuren, welche aus jener früheren Zeit in der neuen endgültigen Form erhalten blieben. Es wirkt im wesentlichen nur wie Erinnerung, wenn in den deformierten Gestalten der Badenden und Kartenspieler die Form der Figuren in den dunklen Bildern der Frühzeit widerklingt, und wenn auch zwischen den dichten, schweren, drohenden Massen der Menschen und Dinge in den Bildern der Anfangsperiode und der Klarheit der großflächigen Körper in den späteren Werken eine sehr große Ähnlichkeit besteht, so verhalten sich doch jene zu diesen wie ein in sich beschlossenes Gestaltungsresultat zu einer Kompositions- und Darstellungsart, die im Gesamten der Bilderscheinung gleichsam das Material ausmacht, mit welchem erst eine formale Durchbildung vorgenommen wird*). Außerdem stellt die Tatsache, daß Cézanne freie Figurenkompositionen ohne unmittelbares Naturvorbild bis in die letzte Zeit gemalt hat, einen Zusammenhang mit dem Werk der Frühzeit her und ebenso eine Seltsamkeit in der Wahl der Landschaftsmotive in der Umgebung von Aix: die Vorliebe für die Gegend um das „Château Noir" und für den Mont Sainte-Victoire. Dieser Berg und der Wald rund um das „Château Noir" mit den bewegten Baumformen und den sonderbaren Felsbildungen sind die romantischesten Landschaftsteile in der Umgebung von Aix, die in starkem Kontrast zu

*) Es sei hingewiesen auf die in dem Aufsatz von Marie Dormoy „Quelques tableaux de la collection Ambroise Vollard" („Formes", September 1931, franz. Ausg.) abgebildeten Kompositionen von „Badenden", die den Zeitraum von ca. 1875 bis zum Tod Cézannes (1906) umfassen.

der ruhigen provenzalischen Hügel- und Ebenenlandschaft der „Lauves“ und der Umgegend des „Jas de Bouffan“ stehen, der beiden anderen Hauptgebiete, in welchen Cézanne seine Motive fand.

Da es zu den vielen Wesenszügen in der endgültigen Form der Malerei Cézannes, die in seiner früheren Periode nicht zu finden sind und eine Abkehr von dieser bedeuten, Korrelate in der menschlichen Erscheinung nicht gibt — und nicht geben kann —, ist Gasquet versucht, doch auch in diesen Werken Cézannes den Ausdruck des Menschentums zu sehen, das er aus seiner und der Anderen Erfahrung und eben aus den älteren Bildern kennt. Das bedeutet eine Überschätzung der Rolle des „menschlichen“ Anteils an der Gestaltungsform Cézannes und eine Verkennung der Tatsache, daß diese gerade umgekehrt in der Unterdrückung und Ausschaltung des Menschlichen ihr Spezifisches enthält. Viele von den Gesprächen Cézannes über Kunst, die Gasquet im zweiten Teil seines Werkes zusammengestellt hat („Ce qu'il m'a dit ...), wären nach dieser Einsicht zu untersuchen. Neben dieser Art von ergänzender Korrektur — Ergänzung ist ja im wesentlichen die einzige Korrektur, deren ein Werk wie das von Gasquet bedarf — wären die Aussprüche Cézannes nach ihrem Wert zu differenzieren, vor allem unbezeichnende, verschwommene Bemerkungen ganz allgemeiner Art, in welchen nicht mehr gesehen werden kann als das typische gelegentliche Kunstgespräch eines Malers, zu trennen von Aussprüchen, welche sicherlich oft genug auch in der Art wie sie gesagt wurden von jenen sich nicht unterschieden — wenn Cézanne über Malerei sprach, so war es gewiß oft so, wie wenn Beethoven (mit dessen Charakter und Temperament die menschliche Erscheinung Cézannes in manchem Ähnlichkeit zu haben scheint) über Musik sprach —, in welchen aber, wenn sie auch kaum jemals unmittelbar nach ihrem objektiven Gehalt eingeschätzt werden können, jenes Cézanne eigentümliche Verhältnis von künstlerischer Form und Denkform zu erkennen ist, welches, wie zu Beginn dieses Versuches angedeutet wurde, begründet ist in der der vollendeten Klarheit begrifflichen Denkens analogen, einzigartigen Eigenschaft seiner Malerei, die doch die Möglichkeit eines unmittelbaren begrifflichen Ausdrucks verwehrt, aber für den Künstler selbst Antrieb ist zu gedanklicher Formulierung malerischer Grundsätze.

Ein Beispiel jener ersten Art uncharakteristischer Aussprüche ist der Satz: „La nature est plus en profondeur qu'en surface“, welchen Gasquet für bedeutsam genug hält, um ihn als Motto eines Kapitels zu verwenden. (S. 129 der franz. Ausg.) (Diese durch seine Verwendung als Motto erkennbare Einschätzung des Satzes, und nur einige wenige Stellen des ganzen Buches zeigen mit größerer Deutlichkeit die erwähnte

Einstellung Gasquets, die sonst, da die mitgeteilten Gespräche und Aussprüche kommentarlos sind, nicht explizite gegeben ist.)

Im dritten der großen Gespräche des zweiten Teiles („L'atelier") liest Cézanne die Beschreibung eines gedeckten Tisches aus Balzacs „Peau de chagrin" vor: „... blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds" und spricht: „Toute ma jeunesse, j'ai voulu peindre ça, cette nappe de neige fraîche ... Je sais maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que ‚s'élevaient symétriquement les couverts' et ‚de petits pains blonds'. Si je peins ‚couronnés' je suis foutu ... Comprenez-vous? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, soyez sûr que les couronnes, la neige, et tout le tremblement y seront ..." (S. 204 f. der franz. Ausg.) Diese Worte Cézannes zeigen mit einer in den überlieferten Aussprüchen sonst nur ganz selten zu findenden Anschaulichkeit einen Grundzug seiner Kunst: den in den Forderungen einer „reinen" Malerei begründeten Verzicht auf eine Darstellung des inneren Lebens der toten Dinge, hier im besonderen der Mysterien räumlicher Beziehungen, im allgemeinen aber und mit einem Wort: den Verzicht auf „Ausdrucks"kunst. In den Sätzen unmittelbar vor den eben zitierten Worten spricht Cézanne mit gleicher Klarheit von der grundsätzlichen Verschiedenheit der beiden Darstellungsmittel Zeichnung und Farbe in ihrem Verhältnis zu jenem Gestaltungsproblem (wie überhaupt das was Cézanne über künstlerische M i t t e l sagt, von größerer begrifflicher Deutlichkeit ist als die Formulierung umfassenderer Eigenschaften seiner Kunst): „Le dessin et la couleur ne sont plus distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise." „Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé ... Tout le reste, c'est de la poésie." „Oui, vous avez vos métaphores, vos comparaisons. Quoiqu'il me semble que de constamment multiplier les ‚comme', c'est comme nous, quand notre dessin se voit trop." (S. 204 der franz. Ausg.; vgl. auch S. 145 und S. 151 der franz. Ausg.)

Der Einsicht von der Notwendigkeit jenes Verzichtes, wie sie in dem oben zitierten Satz ausgesprochen ist, stehen aber mehrere Aussprüche Cézannes in Gasquets Buch gegenüber, in welchen Cézanne von den mit den Grundsätzen seiner Gestaltungsform unvereinbaren Darstellungsinhalten so redet, als gehörten sie zu seinen künstlerischen Zielen.

So sagt er von dem Stimmungsausdruck eines Landschaftsbildes, es müsse über die Gesichtsempfindung hinaus „der ganze blaue Duft der Kiefern, scharf in der Sonne, sich mit dem grünen Duft der Wiesen, taufrisch an jedem Morgen, vermählen, mit dem Geruch der Steine, dem

Duft des fernen Marmors von Sainte Victoire". (S. 102 der deutschen Ausg.)

In dem Gespräch im Atelier spricht Cézanne von den Objekten seiner Stilleben: „On croit qu'un sucrier ça n'a pas une physionomie, une âme. Mais ça change tous les jours aussi. Il faut savoir les prendre, les amadouer, ces messieurs-là ... Ces verres, ces assiettes, ça parle entre eux. Des confidences interminables ... Les fleurs, j'y ai renoncé. Elles se fanent tout de suite. Les fruits sont plus fidèles. Ils aiment qu'on fasse leur portrait. Ils sont là comme à vous demander pardon de se décolorer. Leur idée s'exhale avec leurs parfums. Ils viennent à vous dans toutes leurs odeurs, vous parlent des champs qu'ils ont quittés, de la pluie qui les a nourris, des aurores qu'ils épiaient. En cernant de touches pulpeuses la peau d'une belle pêche, la mélancolie d'une vieille pomme, j'entrevois dans les reflets qu'elles échangent la même ombre tiède de renoncement, le même amour du soleil, le même souvenir de rosée, une fraîcheur ..." (S. 202 der franz. Ausg.)

Und schließlich über das Porträt: „Au diable, s'ils se doutent comment en mariant un vert nuancé à un rouge on attriste une bouche ou on fait sourire une joue." (S. 194 der franz. Ausg.; vgl. auch S. 188.)

Die Vorstellung einer Kunst, welche man nach diesen Aussprüchen sich bilden wollte, wäre fundamental verschieden von der Kunst Cézannes. Die bis in feinsten Nuancen erfaßte Landschaftsstimmung, eine, die Mittel einer der Farbsymbolik angenäherten Koloristik verwendende charakterisierende Porträtmalerei („une psychologie colorée", S. 198 der franz. Ausg.) — als eine solche sieht allerdings Gasquet die Porträtkunst Cézannes an (s. S. 187 der franz. Ausg.) —, das Eindringen in die Seele der leblosen Objekte: ist von dem allen in der Kunst Cézannes etwas zu entdecken? Sind diese Eigenschaften und die ihnen zugrunde liegende, auf das L e b e n aller Art und aller Dinge und im Grunde auf das I n d i v i d u e l l e jeder Erscheinung gerichtete Betrachtungsweise nicht das reine Gegenteil aller Merkmale, die die Wirkung der Bildwelt Cézannes bestimmen, das grundsätzliche Gegenteil des „Außermenschlichen" in der Betrachtungs- und Gestaltungsform? Sätze wie die zuletzt zitierten lassen eher an die Kunst Van Goghs denken, des größten künstlerischen Gegenpols Cézannes — Van Gogh hat nicht nur „s'élevaient symétriquement les couverts" gemalt, sondern auch „couronnés" — oder, um eine Kunst zu nennen, deren malerische Mittel nicht so weit von denen Cézannes entfernt sind, sondern im Gegenteil diesen in vielem verwandt: die Kunst Utrillos.

So scheint die Wandlung, die von der Kunstform der Frühzeit Cézannes zu der endgültigen Form seiner Malerei führte, beim Entstehen jedes Werkes sich zu wiederholen: dem Erfassen des Naturvorbildes

nicht nur als einer Erscheinung, sondern mit dem ganzen Reichtum an Gefühlswerten, die Cézanne oft zu beinahe ekstatisch erregten Ausbrüchen führte, folgt eine „Realisation“, in welcher jene Werte aufgehoben oder bis zur Urkenntlichkeit transformiert erscheinen. Doch bedarf die Feststellung einer solchen Gegensätzlichkeit, die sehr allgemeiner Art ist, einer wesentlichen Ergänzung. Es war früher kurz von der Farbe Cézannes die Rede. Ihre Funktion als allmächtiges Gestaltungsmittel vermag den Gegensatz zu erklären. An vielen Stellen seines Buches läßt Gasquet Cézanne von der Farbe in dieser ihrer Bedeutung sprechen. „Il n'y a qu'une route pour tout rendre, tout traduire: la couleur. La couleur est biologique, si je puis dire. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes.“ (S. 145 der franz. Ausg.) Ein Satz wie der oben zitierte über den Wert der Farbe im Porträt (S. 194 der franz. Ausg.) und die große Verehrung für Tintoretto (vgl. vor allem S. 174 f. der franz. Ausg.) lassen den Wunsch Cézannes erkennen, die Farbe auch zum Ausdrucksmittel zu machen. Uns scheint, daß es bei diesem Wunsch geblieben ist und es entsteht hier die Frage, ob überhaupt eine Farbe, die in dem Maße Gestaltungsmittel ist wie in dieser Malerei, zugleich auch Ausdrucksmittel sein kann. Das Problem kann hier nicht untersucht werden, eine Eigenschaft aber muß erwähnt werden, die der Farbe in besonderem Maß zukommt: wenn ihre Ausbildung zum autonomen Gestaltungsmittel einen Grad der Vollendung erreicht wie in der Malerei Cézannes, dann erzeugt sie die Wirkung, als wären alle Wesenheiten, von deren Negation in diesem Versuch immer gesprochen wurde, zwar nicht in ihr enthalten, aber durch sie ersetzt. Daß die vollendete Ausbildung und Anwendung eines Darstellungsmittels, sozusagen eines Organes künstlerischer Erkenntnis, zu der Vorstellung führt, es sei doch die Totalität der Naturerscheinung im Kunstwerk enthalten, diese Eigenschaft künstlerischen Gestaltens scheint wie gesagt der Farbe in höherem Grade zu eigen zu sein als den anderen Darstellungselementen, gewiß ist aber, daß sie in der Geschichte der Malerei in der Schöpfung Cézannes die höchste Intensität erreicht hat.

Diese Eigenschaft führt zum Beispiel zu einer Beurteilung der Gestaltungsziele Cézannes, wie sie F. Burger an dem „Haus des Gehängten“ (Abb. 97 bei Burger; mit Ruisdaels „Judenfriedhof“ als Gegenbeispiel) demonstriert (Cézanne und Hodler, I. Aufl. S. 108): „... wächst das Haus aus dem ganzen unteren Bildraum, diesen umfassend, heraus, drohend wie das Verhängnis und bleich wie der Tod. Für Cézanne ist dieses Haus ein bestimmt geartetes Wesen, auf das auch die Farbe eingestellt ist. Sie erscheint in schwachen Modulationen eines erlöschenden Lichtes. Statt des mächtigen Wolkengeschiebes bei

Rujsdael ein müdes Grau, Resignation über dem schleichenden Wechsel von Hell und Dunkel. Die Undeutlichkeit des Gegenständlichen wie peinliche Ungewißheit selbst, das Haus wie ein Monstrum mit seinen verschlossenen Fenstern und Türen, hineinragend in das trostlose Nichts Am Giebel ein Balken wie ein Galgen, still in der fürchterlichen Stille, der lähmende Bann des Todes ohne Handlung oder Person." Gegenüber Ruisdaels Gestaltungsform muß wohl die Objektwiedergabe Cézannes als von allem Literarischen, Gedankenhaften, von Gefühls- und Stimmungswerten befreit erscheinen, daß aber Burger doch die Gleichheit des Zieles — das Düstere und Grausige eines Ortes und eines Dinges zum Ausdruck zu bringen — bei beiden Künstlern sieht, hat seine Ursache darin, daß die Darstellungsform Cézannes, wie die Natur selbst, gleichsam vor der Entscheidung zu irgendeiner Art der „menschlichen" Einfühlung liegt und daher die Analyse dazu verführt, in dieses „Nichts" die Dinge hineinzusehen, die Burger finden will. Weil in Cézannes Malerei auch jede andere Möglichkeit der steigernden Naturinterpretation — in dem Giebel des Hauses etwa (im Gegensatz zu Ruisdaels Bildidee) die optische Schönheit der kahlen Mauer in impressionistischer Weise hervorzuheben — fehlt, sieht Burgers Analyse in dieser rätselhaften „Sachlichkeit" eine im Vergleich zu Ruisdael mit reineren Mitteln der Erscheinung, unmittelbarer zum Ausdruck gebrachte Idee vom Objekt, aber eben doch über die Erscheinung hinausgehende Idee von grundsätzlicher Verwandtschaft mit den Zielen Ruisdaels. Die Leere des Giebels im „Haus des Gehängten" ist aber eben eine wirkliche negative Leere, nicht positiver Ausdruck eines über die Erscheinung hinausgehenden Objektinhaltes. Daß Cézanne die Absicht einer Erfassung solchen Objektinhaltes hatte und wie sich diese Absicht zur Realisation verhält, wurde oben an den Zitaten aus Gasquet zu zeigen versucht. Es soll nicht geleugnet werden, daß die Verwirklichung solcher Absichten auch in geringem Maße Anteil hat an der Gestaltung Cézannes, die entscheidende und umfassende Eigenschaft im Gesamten seiner Kunst aber ist gerade ihr Fehlen. Cézanne hat ein zweites Bild mit dem „Haus des Gehängten" gemalt (Louvre, Slg. Camondo), welches eine andere Ansicht des Gebäudes zeigt und beweist, wie weit entfernt der Bildinhalt der beiden Werke — und der Grundzug der Malerei Cézannes überhaupt — von dem ist, was Burgers Interpretation hervorhebt. Diese führt auch folgerichtig zu der folgenden Feststellung zu Cézannes „Straßenbiegung" (Abb. 100 bei Burger): „Etwas mehr Sensibilität und Leidenschaft und man wäre im Reiche Van Goghs." (a. a. O. S. 110) Von demselben Bild sagt M. Raphael (Von Monet zu Picasso, München 1913, S. 85): „War das Sujet zum Beispiel ein Straßendurchblick, so betonte er: der Straßendurchblick — das Fliehen der Straße,

das Spitze des ideellen Zusammentreffens, das Stehen der Laubmassen und die Rundung ihrer Wölbung, und hieraus gewinnt er die künstlerischen Formelemente." So wenig aber wie Cézanne ein metaphysisches Leben der Einzeldinge zum Ausdruck bringt, so wenig bedeutet seine künstlerische Transformierung der Naturgestalten eine Steigerung zum Typischen. (Gewiß betonte er nicht „der Straßendurchblick — das Fliehen der Straße" usw.; diese Formulierung läßt an Van Gogh denken.) Sie ist von der Typisierung ebenso weit entfernt wie von der Gestaltung des Individuellen, es scheint, daß das Problem der Gestaltung Cézannes überhaupt mit dieser Entscheidung gar nichts zu tun hat. Eine eingehende Untersuchung des Porträtgehaltes seiner provenzalischen Landschaften im Vergleich mit den Naturvorbildern könnte für diese Frage Aufschluß geben. (Vgl. den ersten Versuch dazu in dem erwähnten Aufsatz von E. L. Johnson.)

Viel unklarer und problematischer als die angeführten Aussprüche sind die theoretischen Bemerkungen Cézannes, wie sie in schriftlichen Aufzeichnungen und in den Briefen zu finden sind. Diese, zum Beispiel den oft zitierten Satz von den stereometrischen Grundgestalten, nach welchen alles in der Natur sich forme, gründlicher zu erörtern, erforderte eine Untersuchung der künstlerischen Mittel seiner Malerei im Einzelnen, welche hier nicht mehr gegeben werden kann. Erst eine solche Untersuchung in Verbindung mit einem kritischen Vergleich — auch untereinander — des in der Hauptsache von Gasquet, Bernard und Vollard gegebenen biographischen Materials (dem letzten gegenüber ist besondere Vorsicht geboten; vgl. die Anmerkung von Maurice Le Blond zu Zolas „L'Oeuvre", Ausgabe von Zolas Werken von Fr. Bernouard, Paris, S. 404 ff.) ermöglicht überhaupt eine eingehende und systematische Behandlung der hier angeführten Probleme.

Nachbemerkung. In einem nach Fertigstellung dieses Versuches erschienenen Aufsatz „Vertreibung des Menschen aus der Kunst" (Reichsausgabe der Frankfurter Zeitung vom 24. Oktober 1931) hat J. Meier-Graefe die Abhandlung J. Ortega y Gassets „Enthumanisierung der Kunst" (in „Die Aufgabe unserer Zeit", Zürich 1928) einer Kritik unterzogen. Er weist vor allem das Postulative und das Summarische in Ortegas Untersuchung zurück, die „einen sehr langen Schritt weiter" gehe als die in dem vorliegenden Versuch unternommene Umschreibung des „Außermenschlichen" in Cézannes Malerei. Soweit Ortega eben „in der ‚Vertreibung des Menschen aus der Kunst' die notwendige und von den radikalen Künstlern unserer Tage mit Recht vollzogene Aufgabe" sieht, bedeutet dies allerdings ein Hinausgehen über die Feststellung einer „außermenschlichen" Gestaltungs-

form in der Kunst Cézannes (von welchem bei Ortega nicht gesprochen wird). An sich aber vermag Ortegas Begriff der enthumanisierten Kunst jenes Problem des „Außermenschlichen" bei Cézanne gar nicht zu umfassen. Was Ortega eine vom „Menschlichen" befreite Kunst nennt (s. z. B.: „Expressionismus, Kubismus usw. waren Versuche in dieser Richtung. Von der Darstellung der Dinge ist man zur Darstellung der Ideen übergegangen: Der Künstler verschließt die Augen vor der äußeren Welt und wendet den Blick auf die subjektiven Landschaften seiner Seele." a. a. O. S. 145), deckt sich im allgemeinen mit dem Begriff der abstrakten Kunst, also mit naturferner Darstellungsart. Daß aber damit nicht die letzte und eigentliche Form des „Außermenschlichen" verbunden ist: die Verleugnung des schaffenden Subjekts, sondern am Resultat Cézannes gemessen das Gegenteil, wurde oben zu zeigen versucht (s. S. 117 ff. und 131 ff.). Darum wird von den Entscheidungsgründen Ortegas das Problem Cézannes gar nicht berührt.

With the author's compliments

THE ORIGIN OF THE WINGED ANGEL IN JEWISH ART

BY

FRANZ LANDSBERGER

HEBREW UNION COLLEGE

CINCINNATI

1947

Off-print from Hebrew Union College Annual, Volume XX

PRINTED IN THE UNITED STATES OF AMERICA
PRESS OF THE JEWISH PUBLICATION SOCIETY
PHILADELPHIA, PENNA.

THE ORIGIN OF THE WINGED ANGEL IN JEWISH ART

FRANZ LANDSBERGER, Hebrew Union College, Cincinnati

I. Introduction

IN the library of Princeton University, Princeton, N. J., is to be found a Hebrew manuscript from Italy of the 15th century. Among the miniatures on this manuscript is a scene in which a messenger of God appears to Jacob, during Jacob's sojourn at the house of Laban, and counsels Jacob to return to his home. The messenger of God looks very much like the Christian angels of the early Renaissance and shows, like these, magnificent wings extending from his back. Erwin Panofsky who has examined this manuscript minutely[1] notes, concerning the winged angel, that he appears, here and in contemporary manuscripts, for the first time in Jewish art.

This view goes back to the late Ernst Cohn-Wiener who observes with regard to angel representations of the same period and origin: "Never before had angels as winged genii been ventured in Jewish manuscripts."[2]

As I was reading Panofsky's article, there came to my mind a representation of winged angels dating from a period far earlier than that to which Panofsky refers. This appears in a Hebrew manuscript of the British Museum (Add. 11 639). The manuscript, dating from the latter half of the thirteenth century, contains a scene in which four cherubim guard the tree of life (Ill.1), and these cherubim, slender forms, have wings attached to their backs. When I called Panofsky's attention to this, he

[1] Erwin Panofsky, "Giotto and Maimonides in Avignon," *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, pp. 27 ff.

[2] Ernst Cohn-Wiener, *Die Juedische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfaengen bis zur Gegenwart*, Berlin 1929, p. 183.

replied first by letter and later in the course of an addendum to his article.[3] He writes that he had indeed overlooked this miniature but "it should be noted that this manuscript is considered to be the work of a professional illuminator in Metz, who had before him the best examples of northern French early Gothic book illumination." Panofsky notes that the publisher of the miniature herself uses these words.[4] "Thus" continues Panofsky, "this instance is one of the proverbial exceptions which confirm the rule."

After further searching, I did not find it difficult to discover other representations of winged angels in Hebrew manuscripts of the Middle Ages. I mention the following:

1. A Psalter of the twelfth century transcribed by a Spaniard on the Island of Rhodes.[5] The artist illustrates the beginning of Ps. 126 with two dreaming men, alongside of whom are placed two winged angels. These are the seraphim who, according to ancient Jewish lore, carry the dreams of men up to God.[6]

2. A German *Maḥzor* of the late thirteenth century in the Bodleian Library at Oxford, England (Cod. 2373). Here is to be seen a winged angel who, in keeping with late Jewish conceptions, acts as a representative of God, handing over to Moses the Tables of the Law.[7]

[3] Also in *The Journal of the Walters Art Gallery*, V, 1942, p. 126, note 1.

[4] Cf. Zofja Ameisenowa, "The Tree of Life," *Journal of the Warburg Institute*, II, 1939, p. 338.

[5] Today the Psalter is to be found in the Library at Parma, Cod. Ross. 1870. Reproduction in the Hungarian work of Ernst Munkacsy, *Illuminated Manuscripts in Italian Libraries*, Budapest, n. d. fig. 74.

[6] The interpretation which regards these forms as seraphs can be traced back to Midr. Rab. on Ecc. 10.20: "And that which has wings shall tell the matter." "R. Bun said: 'When a man sleeps the body tells [what has been done] to the spirit, the spirit to the soul, the soul to the angel, the angel to a cherub, and the cherub to that which has wings. Who is that? The seraph, and the seraph carries and relates it before Him at Whose words the universe came into being.' " Soncino Edition, London, 1939, p. 282. For this reference, I am under obligation to Dr. Isaiah Sonne. Let me take this opportunity to thank also Dr. Alexander Guttmann for his kind assistance at various points.

[7] A reproduction is to be found in the work of Rahel Wischnitzer-Bernstein, *Symbole und Gestalten der Juedischen Kunst*, Berlin-Schoeneberg, 1935,

3. A Spanish Haggadah to be found in the British Museum (Add. 27210) and dating from the late thirteenth century. Here we see a winged angel appearing to Moses at the burning thorn-bush.[8]

4. The Haggadah of Serajevo, a Spanish copy of the early 14th century. This pictures Jacob's dream at Beth-El. Angels, their heads concealed by their wings, ascend and descend the heavenly ladder.[9]

5. A German *Maḥzor* of the early fourteenth century in the University Library at Breslau, Germany. Here, a winged angel appears to Abraham as he is about to sacrifice his son.[10]

This leaves no room for doubt that winged angels were pictured both in Sephardic Judaism and in Ashkenazic Judaism centuries before the Renaissance. We must grant, of course, that all of the angels here mentioned have had shapes influenced by Christian art. But was it always thus? Do winged angels appear in Jewish art only where there existed works of Christian art that could serve as models?

That Christian art produced the winged angel is the prevailing view. At first the angel appears in Christian art wingless. He receives wings not earlier than the fifth century. It is believed that heathen figures such as goddesses of victory and other winged forms provided the models. In opposition to this view, the present article seeks to show that, while winged angels were doubtless influenced by winged forms of heathen derivation, this influence operated a few centuries earlier and touched not

reproduction 20. With regard to angels as the supplementation of or the substitutes for God at the Sinaic Revelation, see Josephus, Ant. XV, 5, 3. Cf. also Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, III, 1911, p. 94, and Jehoschua Guttmann, "Engel in der apokryphen Literatur," in *Encyclopaedia Judaica*, VI, col. 635.

[8] Reproduction in the work of Jacob Leveen, *The Hebrew Bible in Art*, London, 1944, Pl. XXXI, 2.

[9] Reproduction in Heinrich Mueller and Julius von Schlosser, *Die Haggadah von Serajewo*, Vienna, 1898.

[10] Reproduced in *Encyclopaedia Judaica*, VII, Col. 481/2. The same theme appears in the German *Maḥzor* of 1348 which is to be found in the Landesbibliothek at Darmstadt, Cod. Or. 13. Reproduction in Bruno Italiener, *Die Darmstaedter Pessach-Haggadah*, Leipzig, 1927, plate 9.

Christian art but Jewish art. It is in Jewish art that the winged angel appears for the first time. The winged angel was already a finished art product when Christianity took it over from Judaism.

To supply the needed proof — even if only to the extent required for such proof — we must examine somewhat more closely the representations of angels as they prevailed in the Jewish milieu.

II. Angels are Messengers

The word "angel" comes from the Greek ἄγγελος and means "messenger." The name corresponds to function. Just as a messenger is in the service of someone, so are these messengers sent by the Deity to maintain communication between Himself and mankind. But "angel," translating the Hebrew word *Mal'ak*, introduces an erroneous idea. When we of today hear the word "angel," we think of a beautiful, winged, beardless youth. But the *Mal'ak* of the Old Testament was regarded as a man, therefore, by all means, bearded and likewise devoid of wings. This is to be inferred not so much from the fact that wings are never mentioned[11] — such mention may have been dispensed with; it follows rather from numerous other considerations. If the *Mal'akim* of Jacob's dream ascend and descend a ladder (Gen. 28.12), this is intelligible only if they are wingless. Had they possessed wings they would have covered their route flying.[12] Or, if the messenger of God, after prophesying a son for Manoah, "ascended in the flame of the altar," (Judg. 13.20), this also presupposes that the messenger was wingless. For precisely this reason, he must utilize the rising flame that, by means of the smoke, he might mount into the air.

Only because of this does Manoah perceive, for the first time,

[11] The passage in Dan. 9.21 about Gabriel as "being caused to fly swiftly" is too uncertain of translation to be adduced as evidence to the contrary.

[12] Cf. Frits Lugt, "Man and Angel," in *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, Vol. XXV, 1944, p. 341.

that the messenger was not an ordinary one. And herein lies our second proof of his winglessness: the messenger is not always recognized as Divine. In such a late work as the Book of Tobit, it can still be remarked concerning Raphael, hired to accompany Tobias on his journey, that the youth knew nothing of his attendant's heavenly origin (Tob. 5.4). Only at the end of the story is the companion's true nature revealed. Nor does Raphael fly back to heaven. What happened was: the family of Tobit "could no longer see him" (Tob. 12.21).

On the other hand there arises, already in the Bible, the wish to distinguish the messenger of God by means of some outward sign. Ezekiel makes him appear in linen garments like a priest (Ezek. 9.2). Daniel gives him a golden girdle and a body "like the beryl" and a countenance "as the appearance of lightning" (Dan. 10.6).

In only one instance, has there survived, from ancient Jewish art, a picture of such a Divine messenger. A poorly preserved mural from Dura Europos of the third century of our era shows Jacob's dream of the heavenly ladder which is being ascended by messengers of decidedly active bearing (See our illustration, taken from Mesnil du Buisson, *Les peintures de la Synagogue de Dura Europos*, Rome, 1939.) In the Persian manner, these messengers wear short cloaks. Wings are lacking.



Christianity took over from Judaism this wingless envoy of God. Doubtless thought of as without wings is the emissary who appears to Mary and, in accordance with Jewish precedent, predicts a son. Mary is startled not by his appearance but by the solemnity of his words: "Hail, thou that art highly favored, the Lord is with thee" (Luke 1.28, 29). Also of Jewish derivation is the "young man" who sits at the grave of Jesus "arrayed in a white robe" (Mark 16.5): the purpose being to distinguish him, in this way, from mortals. Christian art of the first centuries likewise pictured the messenger of God as wingless.

III. Cherubim, Seraphim, and the Flying Women of Zechariah

Alongside of these wingless messengers of God, Judaism recognizes various winged beings intermediate between God and man. Of these beings, the wings are an important feature. Later Judaism calls these beings angels but, here again, the word falls short of conveying the exact sense. For, these existences fulfill no ambassadorial mission. One of their functions has already been divulged in our illustration 1. These are the ones who, after the Fall of Man, guard the Tree of Life against further encroachment. From the standpoint of the Bible, these personages could hardly have been as slender and as delicate as they appear in this picture. To qualify for their office as guards, they must have been, for the Bible, singularly strong and terrifying. The narrator may have had in mind enormous hybrids combining, with the powerful body of a lion, the mighty wings of a preying bird and the vigilant brain of the human head. In oriental art, such synthetic creatures appear recurrently as watchers of the door. We know from excavations that such existed also in Palestine. We find them, for instance, on the well-known oven or altar of Taanach or on the small ivory plaque from Samaria, both of them dating from the period of the Kings. On the ivory plaque of which only the right side has been preserved (Ill. 2) can be seen such a winged lion with human head. A corresponding figure must have occupied the side that is missing. Between them stands a tree which it is obviously the duty of these hybrid creatures to defend, just as they were appointed to do in Paradise.

Apparently a similar group adorned the walls of the Solomonic Temple, at least if we take Ezekiel's account as authentic: "And it [the interior] was made with cherubim and palm-trees; and a palm-tree was between cherub and cherub, and every cherub had two faces; so that there was the face of a man toward the palm-tree on the one side and the face of a young lion toward the palm-tree on the other side; thus was it made through all the house round about" (Ezek. 41.18–20). The meaning of this frieze Ezekiel does not divulge, but that it implied the Tree of Life and

its defenders is a credible surmise. As the entrance to Paradise lay on the Eastern side, so did the entrance to the Temple. Perhaps Paradise was regarded as a prehistoric sanctuary of which the Temple may have served as reminder.[13]

The structure which Ezekiel accords these cherubim is of especial interest to us at this point. Obviously the body was placed in bold frontal, while the two heads appear in profile. Naturally these heads, in order to guard the tree, had to turn right and left. Among all the hybrid creatures which I have examined in oriental art, the one most nearly corresponding to Ezekiel's conception is that of a stone relief from Tell-Halaf in Babylonia (Ill. 4).[14] The deviation from Ezekiel consists only in the fact that, in Tell-Halaf, there were two lions' heads while Ezekiel mentions one head of a lion and one head of a man. The rest of the body in the Tell-Halaf relief is that of a human being, just as it probably was according to Ezekiel. A human body can readily be placed in a frontal position while, on a relief, an animal body is commonly presented in profile.

The figure from Tell-Halaf is, after all, not so utterly remote from the winged angels of later times. In the one case as in the other, there appears only one set of wings and these extend out of the figure's back.

The First Book of Kings (I Ki. 6.23–28) reports two additional cherubim as stationed in the Solomonic Temple. Placed in the Holy of Holies which none might enter except the High Priest, these cherubim, like those of Paradise, have the function of repelling intruders. With this is combined a second function, in that something has to be *guarded*. At the dedication of the Temple, the Ark of the Covenant is carried in and placed "under the wings of the cherubim" (I Ki. 8.6). This is surely more than mere description; it is also interpretation. The wings of the cherubim safeguard that which stands beneath them just as birds safeguard their young against impending danger. In Ps. 17,

[13] Cf. A. A. Bevan, "The King of Tyre in Ezekiel XXVIII," *Journal of Theological Studies*, IV, 1902/3, pp. 500 ff.

[14] Cf. Max von Oppenheim, *Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im aeltesten Mesopotamien*, Leipzig, 1931, Pl. 33.

God is implored: "Hide me in the shadow of Thy wings" which derives from the identical thought that wings are protectors.

Concerning these cherubim, all that we learn is that they possessed wings. Still I would conjecture that these cherubim resembled those of the Temple walls as well as the one from Tell-Halaf; with the only difference that the cherubim before the Holy of Holies carried not more than one head apiece. The Bible reports (I Ki. 6.24–26) that the height of these cherubim equaled the spread of their outstretched wings. This proportion is readily comprehensible in connection with upright human forms. In our illustration 4, all that is necessary, if we wish to maintain that proportion, is to lower the wings slightly. The late source in Chronicles (I Chron. 3.13) adds: "They stood on their feet" which would have been a needless observation with regard to animals. Animals are always standing on their feet except when they sleep, while human beings can also sit or kneel. Plainly the author of Chronicles considers the cherubim of the Temple as creatures with human form.

Other cherubim are mentioned in connection with the Tent of Meeting. Cherubim adorn the golden plate over the Ark of the Covenant, the place where God reveals Himself (Ex. 37.7–9). We do not here raise the question of historicity. What interests us is the conception which the author combines with his account. "And the cherubim spread out their wings on high, screening the ark-cover with their wings." This again ascribes to the wings the power to shield everything beneath them — in this instance, the Ark.

These figures may have been, in the main, those of animals, analogous to the cherubim of Samaria which likewise adorn an oblong panel (Ill. 2). And yet, precisely in Samaria, there has been found another ivory plaque to which we can also refer,[15] a plaque exhibiting not animal forms but human forms, with the single non-human addition of wings. These wings project not out of the back but out of the arms (Ill. 3). The protective func-

[15] Cf. J. W. and G. M. Crowfoot, *Early Ivories from Samaria*, London, 1938, p. 18. — P. Vincent, already, in "Les Cherubins," Revue Biblique, XXXV, 1926, pp. 486 ff. cites Egyptian winged forms to account for the cherubim on the Ark of the Covenant.

tion of these wings receives particular elaboration; between them can be seen the *djed* Symbol of Osiris as the object to be defended. The wings on the Ark of the Covenant may have had a similar import. They protect not only the Ark itself but also the Lord Who makes His appearance in the space between them.

Meanwhile there are biblical passages which must be understood to refer undoubtedly to beings shaped like beasts; for instance, "And he rode upon a cherub and did fly" (Ps. 18.11) or "The Lord of hosts, who sitteth upon the cherubim" (I Sam. 4.4 and elsewhere). It occurs very commonly in oriental art that the Deity stands upon an animal or sits on several animals. Thus we are apprised of a function for the cherubim in addition to that of warding off and protecting, namely, that of carrying.

This conception differs fundamentally from that of the cherubim over the Ark in Exod. 37. Exodus states explicitly that the cherubim are placed at the plate's margins, faces toward one another. Differing from this, the cherubim bearing the Deity had to stand at the plate's center, close together, with faces not toward one another but alongside of one another.

At most we might discern, in the plate over the Ark of the Covenant, a merger of both motifs, the cherubim at the margins of the plate being works of art while God, sitting on the cherubim between them, was deemed but an apparition.

Having stated that the cherubim by which the Deity is conveyed are to be regarded as types of animals, we must modify this view as we consider the cherubim in the visions or rather the vision of Ezekiel; chapter 1 and chapter 10 being probably but variants of the same content. Ezekiel had ascribed two heads to the cherubim on the walls of the Solomonic Temple, a human head and that of a lion. In his vision, Ezekiel increases the number of these heads to four, one of which is human while the others belong to three different animal species. Yet Ezekiel seems, nonetheless, to have contemplated a human figure. "The likeness of a man was theirs" are his words in 1.5. The human head, moreover, was displayed frontally (1.10), flanked by two of the animal heads, with the third animal head turned rearward. "The sole of their feet was like the sole of a calf's foot" (Ezek. 1.7). This would, of course, revert to the animal domain, except that

the text at this point is doubtful. By and large, the cherubim may have been erect human beings with a pair of wings extending sidewise (doubtless from their backs) while a second pair of wings served to cover their bodies (Ezek. 1.11).

Just because these are erectly standing figures, God on His throne is not like one who "sitteth upon the cherubim," that is, upon their backs. Rather do these beings, like pillars, support the firmament above which, in its splendor, rises the throne of the Deity.

What conclusions can we draw from all of this? First, the Israelitish conception of cherubim is not unitary. Functions vary and forms vary. The latter seem to have had in common only the fact that all of them are hybrids, that is, parts of a variety of creatures welded together. The entire orient is familiar with an endless diversity of such mixtures, and Israel, that gathering point of oriental ideas, absorbed a large number of these into its thinking and its art. As regards the winged angel in its later development, it is important to bear in mind that, in the cherubim, there was already on hand ample material for subsequent evolution. To the Israelite, the structure of the cherub as a human being with a pair of wings was known well before Greek influence brought the type into vogue. The Israelites needed only to combine this influence with their own tradition in order to arrive at the winged angel in its later sense.

* * *

By contrast with the numerous references to cherubim in the Bible, seraphim receive mention in only one passage, and in connection not with a work of art but with a vision. If we read the vision of Isaiah (chap. 6) completely through, we notice that, between seraphim and cherubim there obtains a certain resemblance. The seraphim also are synthetic beings in which the wings — six in number — play a signal role. One point of resemblance arises from the fact that the vision of Isaiah shed some of its coloration upon the vision of Ezekiel. Isaiah declares that, of the six wings, only two served for flying, two covered the face and two the feet. Ezekiel likewise stresses that, of his cherubim's four wings, two covered the body. This association

of cherubim with the seraphim warrants the surmise that the two were, already in early times, regarded as kindred objects.

Whether the seraphic covering of feet and face possessed any special import or whether these were just visions without any particular significance, we are unable to say. Covering the face in the presence of God may have denoted religious awe. Thus Moses, at the burning bush, "hid his face; for he was afraid to look upon God" (Exod. 3.6).

The word "seraph" has undoubtedly some connection with a winged snake, a kind of dragon. The Book of Isaiah itself uses the word in two passages to designate such terrifying forms (Isa. 14.29, 30.6). The only question which arises is whether, in the vision, the original form has been retained or whether it has undergone some alteration. We may accept, without quandary, the seraph as singing; the snake of Paradise was also capable of human speech. More arresting is the Isaianic report: "Then flew unto me one of the seraphim, with a glowing stone in his hand." A hand implies a human being. Into association with Isaiah's seraph, has recently been brought a relief discovered at Tell-Halaf (Ill. 5).[16] This represents a female deity with six wings, two of which, emerging from her back, serve for flight, while the other four, together with some drapery, conceal the lower part of her body. This divinity, whose crown reaches to the clouds, holds a snake in each hand. That would yield a new interpretation for Isaiah's seraphic forms. The seraphs were human types, and the name "seraph" applies only to their attributes. Such accounts for the resemblance to the cherubim as perceived by Ezekiel. This furthermore renders appropriate the hands, while human would have been the mouths which sang: "Holy, holy, holy."

Judging from this song, the seraphim performed a function with which the cherubim were not vested, namely, that of praising God. And with God regarded more and more as dwelling in heaven, the abode of the seraphim came similarly to be located in heaven. That enduring proximity to the throne of God im-

[16] Cf. Max von Oppenheim, l. c. Pl. 32b. Also the supplementary observations of Kurt Galling in *Biblisches Reallexikon*, Tuebingen, 1932, col. 385.

parted, to the seraphim, a special sanctity, with the result that — alongside of the cherubim, the bearers of the Divine throne — the seraphim were assigned to the highest angelic ranks.

* * *

Finally we must take into account the vision of Zechariah (5.5–11). Zechariah sees an Ephah (a grain measure) in which sits a woman whose name is Wickedness. Two winged women, carrying the Ephah, transport it to Babylon. With the historical backgound of this vision, we are not here concerned; our interest adheres to the presentation itself. All that can be surmised is that the flying women have a deprecatory import; their femininity, it appears, runs parallel to that of Wickedness herself. Perhaps some further disparagement lurks in the fact that the wings of these women are those of a stork, the stork being listed among the birds deemed by the Jews unclean (Deut. 14.18).

Yet, so far as their shape is concerned, these winged forms come markedly close to the winged angels of later centuries. Under the influence of Graeco-Roman goddesses of victory, these later angels display feminine features, while a pair of wings is their only appendage of infra-human origin.

Further on we shall see that Hellenic art imparted, to Jewish art, the motif of *two* angels which, as they stand or fly, carry something between them (Ill. 6 and 7). In the vision of Zechariah, this motif is anticipated. Such proves, once more, how near to the ancient Jewish conception of winged forms came that which developed later under Greek influence.

IV. Greek Influence

As Greek culture, after the end of the fourth century B. C., penetrated the countries bordering on the Mediterranean, it likewise reached the Jews, those of Palestine as well as those of the Diaspora. We know, from the history of the Maccabees, what resistance the Greek ways encountered, but we also know that, by this resistance, the spread of Greek cultural influence was not permanently checked. We discover this influence still active in the latest work of ancient Jewish art, the floor mosaic of

Beth-Alpha, dating from the sixth century of our era and picturing the sun god Helios riding in his chariot. From this we can infer that this influence affected many centuries of Jewish life.

The Greek religion was conversant with numerous hybrid beings, among them one of special moment for our present study. This was Nike who resembled, not a little, the angel messengers of the Israelites. Those Greek existences were messengers also, messengers sent by Zeus to bring, to human beings, victory in battle. Differing from the Divine messengers of the Israelites, these messengers of victory may have had wings from the very beginning. In early representations, they are equipped with as many as three pair of wings,[17] doubtless under the influence of certain oriental figures with one of which we became acquainted in our illustration 5 and the other of which we met in the seraphim of Isaiah. Thus the orient fructified Greek art before that art reciprocally fructified the orient.

Now it is characteristic of Greek artistic sensibility that it did not stop with the six wings. It reduced the number to two attached to the back. The human features of Nike become more and more pronounced. The attire came to be so contrived that the arms and the feet remained free. Nor does the body disappear behind the garment. It remains traceable through the drapery. The flying itself becomes detached from the old manner of indication by the flexing of the knees, — a method, incidentally, known already to the Babylonians. The illusion of flight becomes achieved by means of the expanded wings and by means of the garment billowing in the wind. Symbols of victory, such as the wreath, the headband, the palm and the like are pressed into the hands. As examples, we point not to the famous Nike statue of Paionios or to the one from Samothrace nor to the two which have been unearthed in Ashkelon, on Palestinian soil.[18] All of these have reached us in a mutilated state. We

[17] See, for example, the Nike of Delos of the sixth century. Reproduction in Franz Studniczka, *Die Siegesgoettin*, Leipzig, 1898, fig. 7.

[18] These involve two reliefs originating perhaps in the first century B. C. Cf. Théodore Reinach, "Sculptures d'Ascalon," *Revue des Études Juives*, XVI, 1888, pp. 24 ff. with illustrations.

prefer a small Roman imperial coin which bears, on the obverse, the head of Antoninus Pius (86–161 C. E.) and on the reverse a Victoria, as Nike was called among the Romans. Standing on a globe of the world, Victoria comes flying with a wreath in her right hand and a palm branch in her left.



Among the Romans, there was recognized a second winged form, that of Genius, the guardian spirit of persons and of places, indeed of entire nations. Genius also has something in common with the angels, especially when we consider that the *Mal'ak* of the Jews is expected in Ps. 91.11, "to keep thee in all thy ways." Corresponding to the guardian spirit of entire nations was, in later Judaism, the national guardian angel, that of the Jewish nation being Michael, "the prince" (Dan. 10.13, 21). In this way, correspondences existed between the Nikes, the Victorias, and the Geniuses on the one hand and the angels on the other.

At the same time, it was not the inner significance of these heathen constructions that made them acceptable to the Jews. Emissary angels, according to Jewish comprehension, continued to be wingless human shapes. It was rather the external resemblances, involved in the wings and in the human shape of these beings, that rendered the Jews receptive to those formations.[19]

We have already shown how an enhancement of human feature came to characterize the cherubim. Isaiah's seraphim may similarly have been more human than dragon. Entirely human were the flying women in the vision of Zechariah.

Meanwhile, in Jewish thought, animals gradually lost their

[19] With the wreaths which the Nikes and the Victorias hold in their hands as symbols of fame, the Jews were also well acquainted. As a wreath or crown of eminence, God, in Isa. 28.5, offers His very self to His people. In Zech. 6.11, God commands the prophet to place a wreath on the head of Joshua, the son of Jehozadak.

significance despite the godlike prestige of animals in the Orient. In the Book of Daniel (7.3–8), a work of the second century B. C., the author sees four beasts rising from the sea, among them, a winged lion which brings to our mind the winged creatures of the ancient oriental world. But these animals have ceased to represent anything sublime. It has been fittingly brought out that they symbolize rather "the powers of evil, the nations hostile to Israel."[20]

From similar motives, the cherubim, to which Ezekiel assigns one or more animal heads in addition to the human head, may little by little have lost their animal appendages thus causing their human character to stand forth ever more distinctly.

That the cherubim received a complete human identification is testified only in late Hellenistic literature. The Babylonian Talmud discusses the cherubim reputed to have been shown on the walls of the Herodian Temple. The Biblical expression, "according to the space of each with wreaths round about" (I Ki. 7.30), which actually refers only to the cherubim on the ten water basins), is interpreted by Rabbah bar Rab Shilah, a sage of the fourth century, to mean "like a man who embraces his wife." Rabbah bar Rab Shilah adds that non-Jews entering the Temple were shocked by that portrayal (Yom. 54b). While the sage's interpretation may be highly fantastic, what interests us here is the fact that the cherubim were represented as youths and maidens.

In Suk. 5b, as in Ḥag. 13b, the question is raised: "What is the derivation of cherubim?" to which R. Abbahu, a Palestinian authority of the third to fourth century, replies: "Like a child (literally adolescent), for in Babylon they call a child Rabia." Concerning this, the Soncino edition of the Talmud expertly observes: "The first letter of the word כרוב is regarded by him as the Caph of comparison." Here accordingly, the cherubim are

[20] Julian Morgenstern, "Angels," in the *Universal Jewish Encyclopedia*, I, 310. Differing from this, lions, alongside of Corinthian columns, still adorn the front of the palace in Araq el Emir in Transjordania. This palace was built by John Hyrcanus who reigned 135–106 B. C. Animals in close proximity to God appear occasionally in later times, for instance, the four living creatures of Revelation 4.6.

understood to be persons exceedingly young. Similarly are the Nikes and, above all, the Geniuses of pagan art represented as youthful in the extreme.[21]

The sparse examples of Jewish pictorial art that I can furnish stem likewise from a comparatively late period. We may grant that Hellenism, with its joy in beauty, wrought inroads on the Jewish inhibition of picture making. But the process was very gradual, reaching its climax only in the third century of our era. Reference to this is contained in at least one remark of the Palestinian Talmud: "In the days of Rabbi Joḥanan (Joḥanan b. Nappaḥa, died 279), men began to paint upon the wall, and he did not hinder them" (Ab. Zar. 48d). Precisely that was the age which produced the murals of Dura Europos.

The changing and, on the whole, tragic history of the Jews, ruined most of what was created at that time. Add to this the voluntary destruction of Jewish pictorial art because of the more rigid interpretation placed, during the Middle Ages, on the Biblical prohibition, in which the Jews were supported by the followers of Islam as well as by those who engaged in the picture controversies of the Christians.

Meanwhile, assuming that our samples date from the second or the third century of the present era, we are not warranted in drawing the conclusion that they originated necessarily under Christian influences; because the first Christian specimens of winged angels date not earlier than about the year 400. We must consider also that the Jews who regarded the Christians of that time as a sect worthy of repudiation would surely have been cautious about adopting Christian innovations. Conversely, so many Jews had submitted to baptism, especially in the Diaspora, that they could have secured, with their artistic usages, entrée into the Christian sphere.

We purposely omit discussion of some winged forms in a burial cave of Palmyra, Syria. These were believed to be Jewish

[21] Philo, in his *Life of Moses*, III, 8, speaks of the cherubim as *τῶν πτηνῶν δυεῖν*, which, in his time already, were generally understood to be "birds." What he surely means is: two winged creatures. Such is also the translation of Leopold Cohn, *Die Werke Philos von Alexandria*, I, Breslau, 1909, 320.



1. Cherubim Guarding the Tree of Life
Hebrew Ms. British Museum, Add. 11639



2. Hybrid Creature Facing a Tree
Ivory Plate from Samaria



3. Hybrid Creatures Guarding the Djed Symbol of Osiris
Ivory Plate from Samaria



4. Hybrid Creature with Two Heads
From Tell Halaf



5. Deity with Six Wings
From Tell Halaf



6. Jewish Sarcophagus
Rome, Museo Nazionale delle Terme



7. Portal from a Synagogue
Last at Kafr Birim, Galilee



8. The Third Day of Creation
From the Cotton Bible



9. Christian Sarcophagus
Constantinople. IVth Century



10. Adam and Eve in Paradise and Their Expulsion
From the Vienna Genesis



11. Young Joseph Goes to Shechem and Dothan
From the Vienna Genesis

at the time of their discovery,[22] but later there arose some justifiable doubts. The scenes painted there of "Achilles discovering Ulysses in female clothes amongst the daughters of Lycomedes" and of "Ganymede carried to Zeus by an eagle" can scarcely be brought into connection with Jewish art. Thus the winged figures in Palmyra which hold over their heads portrait medallions must be understood in their original sense of Victorias who confer victory upon the departed after the battle of life. Figures bearing that implication are common on heathen sarcophagi. The burial cave of Palmyra came into Jewish hands not before 191 of our era[23] and may have received its ornamentation prior to that year.



Of moment in this connection is a scene of unquestionably Jewish import whose date lies between 244 and 246 of our era, on the murals of Syrian Dura Europos. The scene represents Aaron and the Tent of Meeting. The High Priest wears a magnificent robe bedecked with various figures (See illustration).[24] Perceptible, lower down, are two Geniuses. Above these, the four female figures with wreaths in their hands are apparently victory goddesses borrowed from Greece and Rome. To be sure, these are not to be construed as heathen goddesses. What sense would such make on the robe of the High Priest? They are, in reality, angels, probably cherubim, as

[22] Such is the view, above all, of Josef Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, pp. 11 ff.

[23] *Corpus Inscriptonum Semiticarum*, Part II, Vol. 3 (Palmyrene Inscriptions), Paris, 1926, p. 287.

[24] The reproduction is also taken from the book of Mesnil du Buisson, *Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europus*, Rome 1939.

indicated by the number four, corresponding to the four cherubim of Ezekiel.[25] Philo remarks in his *Life of Moses* (II, 88) concerning the attire of the High Priest: "The mantel over the shoulder represents heaven." Inasmuch as this is the zone of the angels, the Geniuses are also to be viewed as angels.

Our second example is furnished by a Jewish sarcophagus in Rome, its date about the second Christian century (Ill. 6). This example is easy to reconstruct from the surviving fragments. A seven-branched candlestick, girded by a ring, rises hugely above a group of winepressers. This is the candelabrum which once stood in the Temple of Herod but which now abides in the unholy possession of the Romans who had seized it as loot. But there will come a day when the Messiah will deliver Jerusalem from the heathen. Then will the Temple be built anew and there the golden candlestick will shine with all of its ancient splendor. Such is the solace given the departed to take with him on his journey confident that, at the advent of the Messiah, the deceased will resurrect.

What however is the meaning of the winged forms at the candelabrum's sides? It has been supposed that these are Victorias who bring, to the one lying in the sarcophagus, the assurance of victory, that is, of immortality.[26] Yet the picture between them is not that of the departed but that of the Jewish emblem, the seven-branched candlestick. The winged object must therefore bear a Jewish meaning in the more restricted sense of the term. The figures are those of angels, perhaps of cherubim. Just as, according to conceptions above mentioned, cherubim function as carriers of the Deity, so do they here serve to carry the seven-branched candelabrum, the symbol of the kingdom of God.

Likewise to be understood as angels are the four winged seasons also at the sides. Regarding this we shall speak later.

[25] We are also reminded of the four archangels whose number, however, and likewise whose sojourn in the proximity of God were influenced by the cherubim.

[26] Cf. Franz Cumont, "Un fragment de sarcophage judeo-paien," *Revue Archéologique*, 5th series, IV, 1916, p. 4.

Among the motifs of Hellenistic art is that of two Nikes hovering horizontally as they place wreaths upon the head of a Divine personality. An example would be a mural of Dura Europos located in the Temple of Zeus Theos (second century



of our era) and shown here as reconstructed.[27] As a token of their homage, two victory goddesses hold wreaths over the head of Zeus. In the Jewish art of the second or third century, we find similar motifs. However, the examples given here are but meager remnants of what once existed.

In the synagogue of Ed-Dikke, there stood a portal, on the frieze above which were chiseled two figures bearing a wreath. Only the left figure remains and this in such a ruined condition that almost nothing can any longer be recognized. While the right figure has itself disappeared, it has been preserved in the

[27] The drawing is taken from the work of M. Rostovtzeff, *Dura Europos and its Art*, Oxford, 1938, Pl. XIII.

rude drawing here pictured.[28] The original must also have been crude, a provincial piece of work which obviously followed models of better caliber. To be seen awkwardly bending is a hovering female form which, as evidenced by the fragment on the left side, holds in her right hand, missing in our illustration, a wreath toward which a similar figure on the other side is reaching. A similar theme appears on other synagogues, for instance, on the portal of the so-called Small Synagogue of Kafr Birim in Galilee. The portal is no longer extant but, from an older photograph, we have a clear idea of its appearance (Ill. 7). The lintel figures were chiseled away when, as already explained, the religious zeal of later centuries arrayed itself against monuments with representations. Nonetheless the motif is easily comprehensible. Two winged forms hold a rosette filled wreath. Goddesses of victory are as badly out of place here as they were on the robe of the High Priest. At the entrance of a synagogue we would sooner expect a religious motif of unusual solemnity. What we have here, as on the other synagogues, is angels, perhaps cherubim. With the idea that these were two in number, Jews were familiar because of the two on the Ark of the Covenant as well as in the Holy of Holies of the Solomonic Temple.



The wreath which the angels hold between them has been interpreted as the symbol of immortality bestowed, as a reward of piety, upon one who attends synagogue faithfully.[29] Still I

[28] Cf. Heinrich Kohl and Carl Watzinger, *Antike Synagogen in Galilea*, Leipzig, 1916, Ill. 223. Our illustration 7 is also taken from this book.

[29] Cf. Erwin R. Goodenough, "The Crown of Victory in Judaism," *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 143.

should prefer to interpret this wreath as we interpreted the one on the mural in the Temple of Zeus at Dura Europos. Here as there, the Deity is receiving homage. The difference is that, in Judaism, even under liberal constructions of the second commandment, the representation of the Deity was forbidden. The Deity must remain invisible, just as He dwelt invisible between the cherubim on the Ark of the Covenant.

V. The Remaining Angels Acquire Wings

Having spoken above of cherubim as angels, we must add a few words of explanation. In ancient Judaism, there existed, between God and man, a host of intermediaries grouped together without any thought of their interrelation. Labels were used such as: cherubim, seraphim, sons of God, host of heaven, stars, holy ones, watchers, spirits, messengers, and the like. Only in later Judaism was there felt the need of bringing order into this abundance by subsuming all of them under the name "angel."

At the same time, later Judaism displays yet another tendency, namely that of extending the domain of the angels until they occupy every shred of heaven and of earth, no matter how tiny. All of these beings were reputedly fashioned on the first day of creation. According to the Book of Jubilees (2.2, 3), there are "the angels of the presence and the angels [of the spirit of fire and the angels] of the spirit of the winds, and the angels of the spirit of the cloud, and of darkness, and of snow, and of hail, and of hoar frost, and the angels of the voices, and of the thunder, and of the lightning, and the angels of the spirits of cold and of heat, and of winter, and of spring, and of autumn, and of summer, and of all the spirits of His creatures which are in the heavens and on the earth, the abysses, and the darkness, eventide [and night], and the light, dawn and day, which He hath prepared in the knowledge of His heart."[30] Thus periods of the day or of the year came to be regarded as angels or as subject to angelic guidance. The latter interests us particularly, since it brings us back to the sarcophagus with the seven-branched candelabrum

[30] Cf. also Ethiopic Enoch, 82.10–15 and Slavonic Enoch. 19.4.

(Ill. 6) where, alongside of the angels that bear the candelabrum, we discovered the four seasons. Particularly recognizable is Autumn, a naked, winged youth carrying two dead birds and a brimming cornucopia; for autumn is the time of the chase and of fruit gathering. This representation closely accords with heathen antiquity which similarly loved to picture the seasons as winged figures. But, here again, as with the Nikes and the Geniuses, the heathen forms are translated into Jewish points of view. They acquire Hebrew names (Ethiopic Enoch 82.13) and enter into the great angel company. Like their heathen prototypes, they sprout wings.[31] Thus was the circle of winged beings enlarged to include a further angel category.



Another example appears on a mural in Dura Europos which reproduces Ezekiel's vision of the resurrection (Chap. 37). The portion here pictured, likewise taken from the book on Dura Europos by Mesnil du Buisson, illustrates the prophet's words: "Come from the four winds, O breath, and breathe upon these slain that they may live." The Bible employs the word *Ruaḥ* for breath as well as for wind, and this unlocks the import of our painting. The four winged figures represent the four Biblical winds, but the figure lowest down, which is about to awaken a corpse, is also the breath entering the deceased.[32]

[31] The probably Jewish sarcophagus of Turmus 'aja also shows winged seasons of the year. Reproduction in R. Reitzenstein, *Die hellenistischen Mysterienreligionen*, 3d edit., Leipzig, 1927, Pl. I. We find them likewise in the floor mosaics of Beth-Alpha. Reproduction in E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth-Alpha*, Jerusalem and London, 1932, Pl. X. They appear also in the floor mosaics of Na'aran (Ain Duk); here, however, without wings.

[32] E. L. Sukenik sees represented here three winds corresponding to the three slain. According to Sukenik, the third wind is represented twice — first,

Though outwardly the four maidens with butterfly wings resemble the heathen Psyches, the Judaizing process has again occurred. In late Jewish thought, spirits (*Ruḥot*, πνεύματα) and angels are interchangeable.[33] Jewish angels are what we have here, not Greek Psyches. Thus is the number of winged angels extended by an additional class.

And the angel as messenger? We saw him wingless on the third century murals of Dura Europos and learnt that Christian art adopted him wingless. He appears with wings not earlier than the fifth century.[34] Therefore, we shall, in this case, have to concede, to Christian art, the priority.

This assertion must be qualified, however, with the observation that the notion of winged messengers of God does appear in late Jewish literature, although quite rarely. In the Ethiopic Enoch, written during the second century before the Christian era, angels are sent forth to measure the merits of the righteous. For this purpose, they are supplied with measuring lines, and then occurs the remark: "They took to themselves wings and flew; and they went towards the north" (Eth. Enoch 61.1). Thus while they do not possess wings normally, they assume wings when they visit the earth.

Slavonic Enoch, written somewhat later, goes a step further. Here the wings are a permanent attribute: at least nothing is said about putting them on. Enoch (1.4, 5) dreams of two men "very tall, such as I have never seen on earth. And their faces shone like the sun, and their eyes were like burning lamps, and fire came forth from their lips. Their dress had the appearance of feathers; their feet were purple, their wings were brighter

arriving in flight, and then, reviving a corpse. Cf. his article, "The Ezekiel Panel of the Synagogue of Dura Europos," *Journal of the Palestine Oriental Society*, XVIII, 1938, pp. 1 ff.

33 Cf. Wilhelm Bousset, *Die Religion des Judentums im spaethellenistischen Zeitalter*, 3d edit., Tuebingen, 1926, p. 321. Bousset cites as evidence Ethiopic Enoch, 15.6 and the Book of Jubilees, 1.25 and 15.32. As already mentioned, the spirits of the wind are created on the first day.

34 One of the earliest examples of a winged messenger angel in Christian art is that in the Annunciation at S. Maria Maggiore, Rome, first half of the fifth century. Wings appear also on the angel that speaks to Joseph.

than gold." Christian thought proceeded from the same viewpoints; the literary conception here plainly antedating the artistic one. Already Tertullian, Latin church father of the second century, declares: "Every spirit is possessed of wings. This is a common property of both angels and demons" (Apology, Chap. 22). As in Judaism, so here, the inclusion of all of these beings under the general term "angels" brings it about that all of them are eventually vested with the same traits.

Finally let us make clear how close was the connection between late Jewish art and early Christian art when it comes to descriptions and representations of angels. It manifests itself particularly in early Christian manuscripts, thus confirming an often expressed surmise, that these manuscripts ultimately go back to Jewish archetypes. Here we can not go beyond conjecture. Illuminated manuscripts of the Jews have, thus far, not come to light. However, there are the murals of Dura Europos, disclosed not so long ago and repeatedly mentioned above whence the query is warranted: If representations of Biblical themes were permitted on the walls of the synagogues, why not also in manuscripts? Out of the question, in this regard, are the Torah scrolls used in worship, with which the command against illustration was of course meticulously observed. Rather do we think of ordinary books, scrolls of which would be made to order for some wealthy Jew of Antioch or Alexandria, in the Diaspora, where there prevailed a tendency toward greater tolerance.

Inception in a scroll can, with certainty, be ascribed to the "Vienna Genesis," as it is called, a Greek manuscript preserved in the Vienna State Library and, in all likelihood, prepared at Antioch or at Alexandria of the sixth century. Of this book which contains, on one of its pages, four scenes from the early life of Joseph, the arrangement in strips clearly divulges that it was a scroll originally (Ill. 11). Young Joseph goes, at his father's bidding, to Shechem to seek his brethren. Not finding the brethren there, he is accosted by a man who shows him the way to Dothan where, to his undoing (Gen. 37.12–18), he and his brethren meet. On the upper row, a winged figure, which walks ahead with vigorous steps, associates itself with Joseph from the moment that he leaves his father. Since the Bbile

mentions no angel at this point, the figure has been regarded as "another personage of this sort,"[35] so much as an attempt at a better explanation being apparently impossible.

The Bible, we repeat, mentions no angel at this point, but late Jewish folklore does. In its extreme fondness for angels, legend was always ready to adorn a tale with angelic presences. The angel portrayed in this picture is preserved only in a variant, according to which the man who shows Joseph the way to Dothan is an angelic personage.[36] In this manner the scene links with late Jewish angelology. The sixth century Christian illuminator needed only to attach wings to the Divine messenger in order to make known to his readers who that messenger was.

The wings of this angel are golden, which reminds us how Slavonic Enoch (1.5) saw angels with "wings brighter than gold." This feature plainly derives from Jewish tradition.

It would follow that the edifice which, in the last scene, stands upon a hill is not a Christian church, as commonly asserted,[37] but a synagogue. Eminences were favorite sites for synagogues which, at least since the fourth century of the Christian era, had an apsis projecting from the main body.

Or we may look at the so-called Cotton Bible in the British Museum, also a Greek fragment originating perhaps in Alexandria at the turn of the fifth to the sixth century. The manuscript itself is badly damaged by fire, but two of the miniatures had been copied when still in good condition, while the entire cycle is known additionally through a thirteenth century replica in the vestibule mosaics of San Marco at Venice. Among the matters which the series treats are the days of creation, singularly illustrated by means of one winged figure for the first day, two for the second, etc. Our illustration 8, adopted from one of the two copies mentioned above, exhibits the third day of the narrative, the day on which God created the plants. God is represented as a beardless youth with a cross in his nimbus and, in his

35 Cf. R. Morley, *Early Christian Art*, Princeton, N. J., 1942, p. 75.

36 Targum Pseudo Jonathan to Gen. 37.15. — Midr. Rab. LXXXIV 14 speaks even of three angels, because the biblical passage contains the word "man" three times.

37 Cf. Hans Gerstinger, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1931, p. 101.

left hand, a scepter-cross — all of which is Christian enough. Still there are strong grounds for asking whether there may not be some connection between this conception of God and the Hellenistic biblical exegesis of Alexandrian Jewish scholarship; specifically, whether the Logos of Philo may not have lent, to this Creator God, the basic conformation.[38]

Unquestionably fostered on Jewish soil are, in my opinion, the winged forms which personify the days of Creation. We have already noticed how, in later Judaism, the periods of the day, like those of the year, were pictured as angels. We may now add that the days themselves were viewed as angels.[39] Thus again Jewish thought survives in Christian thought.

With kinship of conception, there naturally allies itself kinship of representation. The above-mentioned Vienna Genesis (Ill. 10) pictures Adam and Eve in Paradise and their expulsion from Paradise, where the "flaming sword which turned every way" appears in the form of a fiery wheel flanked by a poorly preserved figure which can be only that of a cherub — the cherub concerning which, in all events, the Bible speaks in the plural.[40] This cherub appears, in accordance with its Hellenistic model, as a beautiful beardless figure clad in softly flowing attire and wearing, on its back, wings. Such figures, when found in Jewish art, we have interpreted as cherubim, an interpretation validated by the circumstance that the figure in the Vienna Genesis is also that of a cherub; all substantiating the dependence of Christian conceptions upon Jewish conceptions.

Similarly surviving in Christian art is the motif of two flying angels bearing a wreath. We choose our example from a Christian sarcophagus originating about the fifth century (Ill. 9),

[38] Cf. L. Troje, *Eine alte Schoepfungsdarstellung in S. Marco*, contained in R. Reitzenstein, *Die Vorgeschichte der christlichen Taufe*, Leipzig-Berlin, 1929, p. 319.

[39] Cf. G. F. Moore, *Judaism in the First Centuries of the Christian Era*, Cambridge, Mass. 1927, p. 403.

[40] Georg Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Freiburg i. B. 1897, p. 164, regarded the form as that of the archangel Michael. But this interpretation is today generally rejected. The wingless figure behind the first human pair is believed to symbolize either Sorrow or Repentance.

the meaning of which is misunderstood if it be supposed that the angels are placed there "for purely decorative purposes."[41] These cherubs resemble the theophorous beings on the Jewish sarcophagus and on the portals of synagogues. As yet, not even Christian art dared picture the Deity. That is why the wreath is filled with the monogram of Christ just as, in Jewish art, the seven-branched candlestick stands for the Kingdom of God.

On early Christian ceiling pictures, such as those of the archepiscopal chapel and St. Vitale at Ravenna, the symbol of Christ, monogram or lamb, is borne by four angels so placed as to form a cross. In my opinion, these are the four cherubim which, in the vision of Ezekiel, carry the Deity.

VI. Conclusion

It must be emphasized that the dependence of Christian art upon Jewish art characterizes Christian art only in its beginnings. In the later course of its history, Christian art, liberating itself more and more from the Jewish aversion to pictorial representation, proceeded upon a way of its own.

Conversely, Jewish art gradually abandoned the freedom achieved under Hellenism, perhaps in order to bring out, all the more vividly, the dividing line between Judaism and Christianity. Special commands forbade the representation of angels. Thus, in the Mekilta, "with Me" of the sentence in Exod. 20.20, "Ye shall not make with Me gods," is interpreted by Rabbi Ishmael to mean: "Ye shall not make a likeness of My servants who serve before Me in heaven, not the likeness of the cherubim, and not the likeness of the *ophanim*."[42] Though such and similar remarks of the Talmud arise only in the course of discussion, the Jews of later centuries accepted them as binding commands.

If, from now on, in illustrations on Pentateuch manuscripts,

[41] Thus Frits Lugt, "Man and Angel," *Gazette des Beaux Arts*, 6th series, XXV, 1944, 274.

[42] Mekilta de-Rabbi Ishmael, Tractate *Baḥodesh*, chap. X, edit. Jacob Z. Lauterbach, II, Philadelphia 1933, 276. Similar prohibitions are to be found in R. H. 24 b.

cherubim are placed over the Ark of the Covenant, these cherubim become reduced to mere wings. More is not ventured.[43]

Not until the twelfth or thirteenth century, does this ban subside and a new eagerness for illustration appear, at least in the illuminated manuscripts. The angel form comes then to the fore, as in the examples which we cited at the beginning of this article.[44] But the linkage with ancient Jewish pictorial tradition had been lost. The result was an avid grasping after Christian artistic models. The consequence is that, unless we bear in mind certain French-Gothic precedents, the cherubim in our illustration 1 are inexplicable. Likewise the angelic messenger on the fifteenth century Italian manuscript, published by Panofsky, comes to us as an imitation of the Christian angels of the early Renaissance. What we must avoid is the notion that such dependence of Jewish art on Christian art existed always. As we have attempted to show, it was Jewish art that generated the winged angel, while Christian art received it by transmission.

[43] Cf. the Pentateuch transcribed in 930 and preserved in the Public Library at Leningrad. Reproduction in David Guenzburg and W. V. Stassoff, *L'Ornement Hébreu,* Berlin 1905, Pl. III.

[44] It is, in all events, to be noted that the angel in the German *Maḥzor* of the Bodleian Library, Cod. 2373, has no face and that the angels on the ladder of Jacob in the Serajewo Haggadah cover their heads with their wings, all of it due to the scruple about pictorial representation.

Mit bestem Dank für Ihr
schönes Buch
— E. L.

SINO-MONGOLIAN TEMPLE PAINTING AND ITS INFLUENCE ON PERSIAN ILLUMINATION

BY ERNST DIEZ

IT HAS BEEN LONG KNOWN THAT PERSIAN ILLUMINATION WAS NOT REALLY STARTED TILL after the fall of Baghdad (656/1258), and that its abundant development would not have been possible without the influence of Chinese painting, or rather, that it would have taken an entirely different way. Yet the question as to the effect of this far east influence on Persian illumination has never yet been answered satisfactorily. It can only be answered by means of comparative formal analysis, for which up to now no material was produced. A means for the methodical solution of this problem seems to be afforded by a small collection of Mongolian paintings obtained in Peiping in 1930.[1]

It is obvious why such paintings as are shown here were hitherto unknown to history of art. They had not yet found their way into international art dealing, but were lying secluded in dusty chests in remote monasteries. They do not form a part of that hieratic and academic Chinese painting, officially recognized by history of art, which continued to exist in the Mongolian period, but reveal few truly Mongolian features, and had no influence on Persia whatsoever. The most ancient forerunners of the painting shown here are to be found in Tun-huang, the remote cave temples of which have escaped the customary destruction of temples and their paintings in China, and which give us a conception of temple painting in the T'ang period. We know from the publications of Sir Aurel Stein and Professor P. Pelliot that this temple and monastery painting in China from the very beginning was not confined to certain groups of subjects, as was the academic painting at the courts of princes and in the Ch'an monasteries, but that its scope was much wider and more popular. The history of this branch of Chinese and Mongolian painting has hitherto been unknown. The few fragments of mural paintings which till now have been brought to this country and to England and were published by Mr. L. Binyon, for the greater part only give us a conception of the representation of divine figures, which are of interest merely from the iconographic point of view. Parts of human figures, animals, and flowers are to be found on small fragments, yet naturally we can only obtain an entirely fragmentary and unsatisfying conception from these heavy wall-fragments, which were broken off in different places and transported to our museums.

From the T'ang period, as it is represented in Tun-huang, up to the present day painting, a popular art was cultivated in the hundreds of Chinese and Mongolian monasteries, which extended as far as the Pamir. We do not yet know anything of this art, because it has not been considered worth while to investigate systematically the numerous existing remains. In villages not far from Peiping small temples comparable to our chapels are to be found; they are dedicated to the Dragon God of rains and other celestial powers and

[1] E. Diez, "Another Branch of Chinese Painting," *Parnassus,* vol. II, no. VI, Oct. 1930, p. 35. The pictures reproduced here belong to the collection of the author.

covered with paintings. They open an entirely new page of Chinese art, comparable to North European ecclesiastical painting. The pictures in the chapel of Hei-lung-t'an in the Western Hills represent the fertilization of the ground by a thunderstorm, a rainbow, harvesting and sacrifices to the Dragon God for the harvest. Like the pictures that we are discussing here, they are painted on paper and attached on the walls like wall-paper. As many other temples which are adorned in this way prove, this was the popular technique of decorating the temple walls in Northern China and Mongolia.

Let us now look at the picture reproduced in Fig. 1. The scene is a meadow with two male figures in the foreground and a tree in the background which seems to be connected with the figures by a band of clouds. Behind there is a confined space with stags feeding. Bands of clouds complete the picture, which is characterised by the seemingly arbitrary combination of naturalistic and stylised elements. The old man, whose pose and expression are exaggerated, stands beside a natural looking youth, and a stripe of pink and yellow clouds, which has assumed a dragon-like shape and by means of its symmetrical curves has an animal-like dynamic effect, hovers over the landscape. At the top appear the extraordinarily animated and graceful naturalistically drawn stags, which, however, are composed like a triquetrum. Evidently the painter worked under the influence of various traditions, which he tried with great skill to bring to a pictorial denominator. The old man at the bottom stands towards the inside of the picture and has his head turned outwards, looking back intently. Yet it is useless to attempt to reveal the component parts of this attitude. No satisfactory result could be obtained, from the very fact that such problems were unknown to the painter. Where his formal problems lay will be shown by the next step in the analysis, the consideration of the separate parts of the body and its raiment. In a way that we today are used to call cubistic, the tendons and muscles of the legs are dissected into parts contrasted in light and shade. This is done in a very skillful manner, which aims at the dissolution of the natural structure into sharply outlined, isolated, convex and concave parts, into spiral surfaces, hollows and edges of every kind. Yet this stereotomy does not remain so abstract as it should, but allows itself here and there animalic animations. Thus the foot of the weight leg is given the appearance of an animal's head by means of the setting in of an eye and the giving of emphasized contours to the toes. And when the weight leg is looked at horizontally a long beaked bird with its head bent back may be seen. If one goes on looking for such puzzle-pictures there are plenty to be found. The right arm with the opening of the sleeve, looked at from the side, is like a camel's head, the eye of which is suggested by the conspicuous hollow in the arm; the youth's right hand imitates a bird's head, by means of the slight raising of the forefinger, while his head seems to be crowned with antlers; the cloud above has a dragon's face; the tree opens its trunk and branches with animal-like eyes, so that animals' heads seem to be peering out of the foliage; and the rock formation in the right corner at the top of the tree is like a gigantic bird. The stags alone are drawn in a strictly naturalistic manner, the vitality and naturalness of their pose is even remarkable, although they are fitted into the whirl scheme. The subject of our representation is a Taoistic sorcerer,

who once left his body in order to take a look at the higher regions, and on his return did not find it, as it had been buried, and so was forced to take on the body of a beggar who had just died. Even if the intention was to show a beggar's thinness in the legs, this does not explain the formal stylisation, which is carried out with a precision which rather indicates an ancient tradition and long practice. The question arises as to what was the origin of this strange interpretation and this animalising of the details.

A parallel for such treatment of human and animal limbs is found only in the North Asiatic animal style, so that the acceptance of influence from there or of an aim for cubistic stylization similar to the former seems obvious. Though the Scythian bronzes and their descendants in China during the Han period as the classical bearers of this animal style are too remote to be used here as material for comparison, yet Mongolian folk-art proves its continuity through centuries. The birchbark ornamentation of the Amur tribes for instance, shows the same transmutation between branch, bird and quadruped as is so characteristic of the whole animal ornamentation. As in the Scythian bronzes, animals are ornamented here too with other animals and abstract curves changed from wings of birds into dragons.[2] These tribes were so accustomed to having their utensils end in animal heads that it was natural for this idiosyncrasy to be taken over into painting. Another element of this animal style is the dissecting outlining of the joints. The three stags form a naturalistically transformed triquetrum, which throughout the middle ages had spread over all northern countries from the Atlantic to the Pacific in numerous variations.[3] The band of clouds in our picture, consisting of curved and spiraled bands, is nothing but a Mongolised Chinese cloud band.

When we now examine the Taoistic saint depicted in Fig. 2 again we are surprised by the manner in which he is constructed out of naturalistic and abstract forms. The most conspicuous part of the picture is the hem of his cloak, scalloped like a shark's teeth, which is terrifying in its suggestive power. The folds of his garment are arranged antithetically on each side of his visible foot, and resemble a dolphin's or a dragon's head. By looking down his right side, a profile with a long beard, outlined by the contours of the drapery, may be seen. The head needs no commentary. The band of clouds at the top is animalised in the form of a dragon.

The compositions of these pictures as a whole are built up entirely on the curve system and thus achieve a dynamo-motoric effect quite like that of folk-ornamentation. Static rest is unknown to these figures, as if they belonged to a quite different world, which is indeed the case. As in almost all animal heads in the animal style, in our pictures also the heads of the human figures are turned on another axis as a matter of principle.

If we compare these pictures with the big series of Arhats of Chou Chi-ch'ang and Lin T'ing-kuei of the end of the twelfth century, a number of which are in the Boston Museum, we find that the style of the latter, i.e. the official Sung style in China, has little in common with ours. The resemblance is confined to the type of the masculine figures, and to the ren-

[2] B. Laufer, *The Decorative Art of the Amur Tribes*, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, vol. IV, plates.

[3] P. Sarasin, *Helios und Keraunos*, pp. 64 ff.

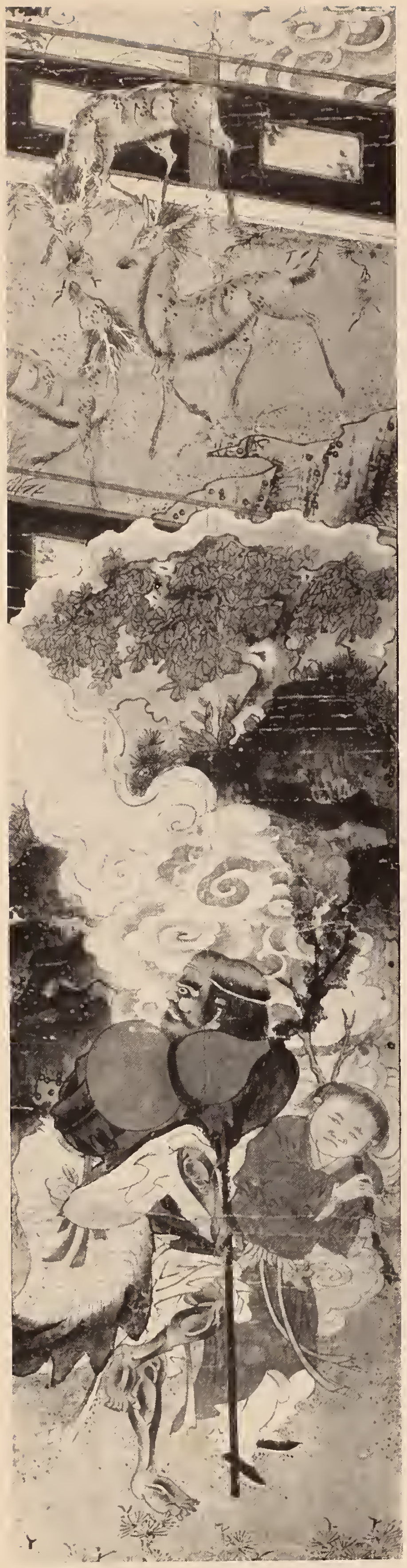


Fig. 1—Taoistic Sorcerer, Mongolian



Fig. 2—Taoistic Saint, Mongolian

Bryn Mawr, E. Diez Collection



Figs. 3, 4—Taoistic Saints, Mongolian
Bryn Mawr, E. Diez Collection

dering of the folds to a certain extent. The animalising in the figures, trees and clouds is suppressed. The arrangement of space is quite different. The horizon, which is usually placed in the centre of the picture, distinguishes clearly between earth and sky and the figures have plenty of room to move naturally in the space assigned to them. In our pictures, on the contrary, the illusion of the third dimension is suppressed by the bands of clouds drawn in between figure and background. Moreover, in the Chinese pictures a conspicuous verticalism of the standing figures and a corresponding stability prevail, while irrational curve-dynamic characterises the Mongolian paintings. Early evidence of this tendency to demonise vegetable and cosmic as well as abstract forms, is offered by the legend of Kuei tzu mu chen, the mother of the demon children, a picture scroll going back to Li Lung-mien in the Guimet Museum.[4] Demons of partly anthropomorphous and partly vegetable form are to be found there. The tendency to animate clouds, rocks and trees by means of a dynamising of the outlines continues in Chinese art and imparts to it an irrational cosmic animation. It is specially noticeable in later works, such as Shih chu chai shu hua ts'e, the Album of Writings and Paintings of the Ten Bamboos Studio, which was published in Nanking at the beginning of the seventeenth century, and in which rocks especially are endowed with life.

Let us now turn to the Mongolian illumination in Persia to see how far our pictures may be able to explain their "Chinese" derivation. Ph. W. Schulz made a distinction between a Persian-Mongolian and a Chinese-Mongolian school in Persia, distinguishing thus correctly between illumination of the Mongolian period, which continued more the Persian tradition and technique, and a strong Chinese tendency. He classes the *Djāmiʿ al-Tawārikh* from 714/1314 of the Royal Asiatic Society, London[5] in the latter category, to which the *Shāh Nāme* Demotte of the fourteenth century[6] also belongs. In both manuscripts, in the latter more than in the former, we find a splintered, pointed brush technique like in our pictures. This technique was unknown in Persia before the Mongolian invasion and was caused by the using of the *kalam* instead of the brush. Every fine line could be drawn with the brush, but the rising and falling of splintered contours of mountains and trees needed the *kalam*. In these "Persian" miniatures we notice not only the same treatment of the tree foliage but also the same inclination to animalising by means of exaggerated bends in branches and setting in of eyes. There is an enormous amount of movement in mountains and trees. A brook issues from the mountains, twists like a snake and has the ornamental skin of this reptile. This genre continues in Persia right into the fifteenth century. In the illustration of a fairy tale, c. 1440, the rocks are like heads of animals, as is also the case in the hunting picture of c. 1460, in which the rocks have human beings', animals' and birds' heads, and the bands of clouds are shaped like dragons.[7] These animal hybridisms of Tartar origin disappeared

[4] *Annales du Musée Guimet,* Bibliothèque d'art, Paris, 1904; O. Münsterberg, *Chinesische Kunstgeschichte,* Berlin, 1924, vol. I, figs. 163–167.

[5] F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey,* London, 1912, pls. 27–32; E. Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient,* Berlin, 1922, pls. 23–27.

[6] Ph. W. Schultz, *Die persisch-islamische Miniaturenmalerei,* Leipzig, 1914, pls. 20–29.

[7] F. R. Martin, *op. cit.,* pls. 60–61.

by degrees towards the end of the fifteenth century, when Behzād assumed the leadership, and the pure classical style of Persian illumination reached its maturity. Yet the rocks in Persia never got rid of their demonic life entirely, nor did they ever become cubically neutral. Even though their animal and human faces were taken away from them in the sixteenth century, they continue to bend and twist regularly *en masse,* and so take a personal part in the emphasized points of the plot.

The *Djāmi' al-Tawārikh,* mentioned above, originated in Western Turkestan, and as E. Kühnel remarks, the miniatures were probably done by one of the Uighurian painters who came to Western Asia in the train of the Mongolian princes. So they were painted by a Turk, not by a Persian, and are only connected with Persia by the text which is written in that language. This explains their relationship with our pictures, which are probably also done by Turko-Mongolian painters. In *Shāh Nāme* Demotte the horizon at the upper edge of some of the leaves is finished off with curved bands of clouds, just as in our picture (*Fig. 1*).[8] This is the Turko-Mongolian tendency to stylization. The Chinese painting taken over from the Mongols became modified in the Turko-Mongolian sense, in the manner described above. The reason for this modification lies in the fact that the Mongols were nomads and had practised their own folk-art till the thirteenth century, when they were led by Čingiz Khān to the conquest of the Asiatic world. Their folk-art, like every other, was cubistic and surface-filling. It made use of curves and spirals for dynamic expression, and of animals for symbolism, as is seen in the art of the Amur tribes, and a quantity of these stylistic manners took a footing in the figure painting of the Buddhistic and Taoistic Mongolian monasteries, as our pictures prove.[9]

Also in their colouring they are entirely different from the Chinese works of the academic schools and of individual painters. In contrast to the latter they are full of colour and make it the most important factor. As a substitute for coloured plates, which are unfortunately still rare, we must fall back upon a description of the colours. We begin with the audience of a Mongolian ruler (*Fig. 5*). The figures are characterized as Mongolians by their faces, beards, hats and clothes. The clouds framing the blue sky change from yellow to pink and brown, for the latter the colour of the paper alone is made use of. The emperor wears a red cloak, his two attendants are dressed in green and blue. The chair of the ruler is covered with a giant brown skin. The blue of the right attendant is repeated, as is easy to see from the reproduction, on the outmost half figure to the right, then on the protagonist in the centre, and finally on the central figure lowest down. Red appears again on the second half figure to the right, and below on the figure standing between the two blue men, finally on the halberdier on the left below. Green is used for the left attendant, for the border of the umbrellas, there changing with blue, for the fourth figure counting down from the upper halberdier on the right, and for the corner figure below on the right. Finally the empty ground of the lower half of the picture is green. The light figure in the vertical chain of

8 E. Kühnel, *op. cit.,* pl. 36.

9 The Carolingian miniature painting gives a European parallelism of such a hybridism due to similar conditions.

figures is dressed in pink, which also appears on the tunic of the right attendant. The two halberdiers have golden helmets and coats of mail, and the knobs of their halberds are gilt. Finally, the figure standing below to the right at the edge of the picture is garbed in a neutral looking gray violet. Thus the blue passes through the picture from bottom to top like a ribbon and other colours are placed in a similar way. By this ornamental arrangement the colours primarily act as plane creators, though a certain regard is taken of their natural local function. In reality the colour scheme of the emperor and his subjects at an audience would have been a quite different one according to the old traditional colour symbolism. In our case, however, this actual scheme was suppressed for the sake of the ornamental space aspect of the picture, as is demanded by the ornamental cubistic style to which this group of pictures belongs.[10] An according ornamental plane creating colour scheme is observed on all the other pictures. The cloud foil of the Taoist sorcerers and saints (*Figs. 1, 3, and 4*) is partly bright yellow, partly pink violet. The yellow of the framing cloud (*Fig. 4*) is continued in the stripes of lining of the garment, by means of which an ornamental unifying of natural phenomenon and human figure is attained. The clothing of the figures always seems to be red, yet with variations. The sorcerer in beggar's garb in Fig. 1 has a red coloured gourd and his companion's garment is red. The Saint (*Fig. 3*) has a light blue cloak over his red dress and a yellow apron of skin which hangs from the waist in back, the other (*Fig. 4*) wears a red mantle yellow lined, white trousers and a green apron at the back. The landscape background appears in various shades of green framed by the natural brown colour of the paper in the upper parts. The appropriate diversity is brought into the colouring by means of changing opaque colour and water colours. Further use has been made of the light brownish colour of the paper, mostly for the clouds. Thus the Saint with the crane in a red mantle with light violet lapels and a white scalloped hem (*Fig. 2*) stands directly on the earth-coloured paper-ground, which is only slightly lightened with white. The edges of the paper-ground, which form the clouds, are always brought into relief by means of opaque white.

Thus a circle of six colours, consisting of the four main colours, yellow, blue, red and green, as well as of two mixed colours, a light violet and an orange toned to yellow gray, is employed here exclusively. The well balanced quantitative distribution of these colours produces that impression of totality, which agreeably surprises anyone looking at these pictures. Any comparison with Persian miniatures gives evidence that there is no possibility of the Sino-Mongolian painting having any colour influence on the Persian art of illumination. Its influence was restricted to design. For the occasionally close relationship in design, however, a comparison of the Mongolian audience scene (*Fig. 5*) with a Persian illustration of the "Adventures of Humāyūn" in the British Museum is convincing.[11] The figural scheme in both pictures is arranged in an elliptic shape, the human attendants in the one and the trees

10 This categorisation of the Sino-Mongolian style which we are treating here is adopted from the general categorisation of the style in the Fine Arts as it is given by L. Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst*, Arkaden-verlag, Traisa-Darmstadt, 1921.

11 E. Kühnel, *op. cit.*, fig. 35; F. R. Martin, *op. cit.*, pls. 45 ff.

in the other. The upper part of the first is emphasized by the throne, in the second by some giant trees. In both cases the elliptic chain of figures includes a green plane, which in the Persian picture is the stage for the combat. This picture proves the direct adoption of a Sino-Mongolian type of composition in Persian miniature painting which can be traced in many illuminations and later also was employed in Indian Moghul painting, until this eastern scheme of ornamental composition was suppressed by the centralistic symmetric western one.[12]

The question remains as to the destination of our pictures, which must have been determined in addition by their shape. There can hardly be any doubt that the pictures with the single saints originally formed long vertical strips, which were cut into pieces. The arrangement of the Arhats and other saints as well as of their legends in vertically arranged scenes connected by strips of clouds, which measured five to seven yards and over and were put on the temple walls, was very much in use in temple painting. Strips of this kind of a more recent period than our pictures and an accordingly more gay and less harmonious colour scheme appear now and then in Peiping. As we know from the finds in Tun-huang and in the Tarim Basin the telling of legends in vertical strips was evidently just as much employed as in horizontal ones since the beginning of Buddhistic painting in China. The arrangement of demons and saints in vertical strips as Parivara of a Buddhist deity in the centre are to be seen in the temples of the northern Tarim Basin as for instance in temple no. 9 in Bäzäklik, now in Berlin.[13] This vertical arrangement is found too in the Pranidhi scenes, though in more crowded succession. A. Grünwedel found the story of a saint in already dilapidated vertical strips in the Kinnari cave near Kumtura.[14] Here as well as on silk pictures in Tun-huang the separate scenes are still divided by vertical strips. These were, however, not found on the vertical frames of the mandaras and thus the way was cleared for the further development of these vertical compositions, which led to the free connections by means of strips of clouds. Thus the raising of the horizon could be explained simply by the demand for a continuing background for the setting of the figures in a vertical succession. This explanation, however, would not be satisfactory and is refuted by the fact that also single framed pictures, as for instance Fig. 5, are composed in the same way. The real reason for this vertical composition roots in the style to which these pictures belong.

We are facing an ornamental style, that is a style which extends in the plane only and not in the third dimension. Its single objects furthermore, are pictorially unified in a mechanic, not in an organic way. This scheme is determined by the according style-totality. For this latter the third dimension, e.g. the setting of layers towards the depth, does not come into consideration though the general space is recognized as it is for instance in Western Romanesque art.[15] The vertical pictorial plane is a space-plane with a certain relief-like

[12] E. Kühnel, *op. cit.*, figs. 43, 45, 47, 48, 53, 105, 107, 110.

[13] A. von Le Coq, *Chotscho*, Berlin, 1913, pl. 32. The upward continuation has unfortunately been destroyed, yet seems to be indicated by the wave shaped band of flame winding upwards.

[14] A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*, Berlin, 1912. p. 18.

[15] L. Coellen, *op. cit.*, pp. 281 ff.

depth, within which the single space bodies move and partly even overlap each other. The ornamental general form, however, is no longer composed of conventional ornamental single objects, as we find it in the Turfan paintings and in the stylistically equivalent Byzantine painting, but as in the Western Romanesque style, of individualised single figures. Yet the style in our pictures rises beyond the static Romanesque to the level of the dynamic Gothic. In contrast to the complete static compositions of the Ming Öi landscapes,[16] these pictures show a dynamic formation, a contrast corresponding to different conceptions of the world. It was the complete balance of Buddhistic equanimity which in the Hyppocamp cave at Ming Öi organized all the monks, demons, animals, springs and trees into a complete mechanic static order and thus represented the totality of the Buddhistic conception of the world as well as of the esoteric Tao. The world of our Mongolian pictures, however, is different. These sorcerers and saints belong to active Taoism, which aims at an intercourse with the everlasting divine "Reason" by means of active magic and sorcery. They strive to participate in divine power by means of magic, as in the Gothic period it was attempted by way of mysticism. Hence in both styles the pictorial expression is dynamic.

As was discussed by L. Coellen in his analysis of style, the most satisfactory attempt at a metaphysical categorisation of the Fine Arts since Alois Riegl, the relation of our existence to its "infinite reason" was always reflected by the corresponding world conceptions. These latter found their condensation in the general philosophy of the period and particularly in that ethical part of philosophy, which we call religion. Therefore it is primarily the artistic visualisation of religion, e.g. religious art, which enables us to analyse style as a true reflection of the corresponding world conception. When art takes to profane subjects the style developed in religious themes is adopted, as the audience scene shows (*Fig. 5*). And when such a developed style is adopted by another social or national group it appears as a manner, because it lacks the root of the mother style. Possibly the dynamic style of book illuminations in Persia in the fourteenth and fifteenth centuries can be thus explained.[17]

The relation of our Mongolian paintings to the cave paintings of the Tarim Basin has already been indicated. Though no examples seem to be left it can be taken for granted that the tradition of Buddhistic painting in Central Asia, though carried to other places, was never discontinued. To corroborate the conjecture that the Mongolian paintings in discussion are late descendants of this old Central Asiatic religious art, some similarities may be pointed out, as for instance the conformity of painted borders. The border-scroll of our audience scene (*Fig. 5*) is like the fragment of a border in Ming Öi and in other caves.[18] Moreover a general likeness between both groups is established by the conformity of the colour scheme. A comparison with the colour plates of the Turfan paintings in the volumes published by

[16] A. Grünwedel, *op. cit.*, figs. 112 ff and 238.

[17] A very good example of this style is Rustam's sleep in the *Shāh Nāme* from 868/1463, E. Kühnel, *op. cit.*, fig. 42.

[18] A. Grüwedel, *op. cit.*, figs. 93, 174c, 118a, 623.

A. von Le Coq prove the relationship.[19] In both groups of paintings we find the same almost exclusive predilection for a light bluish green as the colour for the ground and the same shades of pink and red, light and dark blue, dark green and yellow occur here and there.

Summarizing the results of this investigation we once more want to point to the fact that we are facing Mongolian, not Chinese paintings, that these pictures belong to a popular style of painting which probably could be traced through Mongolia and that this style appears as an advanced form of Mediaeval Buddhistic painting as it is preserved in the caves of the Northern Tarim Basin and Tun-huang. As to Mongolian miniature painting in Persia, these first examples ever known and published of autochthonic Mongolian painting are opening new perspectives for the discussion of the technique and style of Persian book illumination in the fourteenth and fifteenth centuries, and of its origin.

19 *Die buddhistische Spätantike in Mittelasian,* Berlin, 1922–1925, 5 vols.

Reprinted from Ars Islamica, Volume I, Part 2.



Fig. 5—Audience Scene, Mongolian, Bryn Mawr, E. Diez Collection